BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XIX - NUMERO 3 - MARZO 1958

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

ANNO XIX - N. 3 MARZO 1958

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Direttore responsabile: MICHELE LACALAMITA - *Comitato di redazione*: GIULIO CESARE CASTELLO, GIAMBATTISTA CAVALLARO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, ERNESTO G. LAURA, MARIO MOTTA - *Segretario di redazione*: ALBERTO CALDANA - *Direzione e redazione*: Roma, via Cola di Rienzo 243 - Telefono 389.317 - *Amministrazione*: Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13 - Telefono 353.138 - c/c postale n. 1/18989 - Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione.

Lettere

Signor Direttore,

leggo nella sua Rivista il suo articolo "Chiesa, cattolici e cinema", e, mentre non posso che congratularmi con lei per il suo franco schierarsi, in tale sede, dalla parte della Chiesa, non posso nasconderle il mio disappunto nel trovare la "Civiltà Cattolica" giudicata tra le riviste di "tipo di giudizio essenzialmente morale pronunciato nelle sedi responsabili dal punto di vista ecclesiastico" (p. 14). *Riandando, infatti, a tutta la collaborazione da me prestata alla Rivista come redattore cinematografico durante questi tre anni, cioè dalla fine del* 1954 *a tutto il* 1957, *trovo che, in un totale di* 23 *articoli, sette sono diffuse relazioni, non esclusivamente nè essenzialmente religiose, sui festivals di Cannes e sulle Mostre di Venezia; cinque trattano unicamente di questioni tecniche, estetiche e storico-bibliografiche; due sono di polemica contro la critica marxista; uno riferisce del cinema come sussidio scolastico; due analizzano ed introducono documenti pontifici; uno tratta del cinema come mezzo di apostolato, uno studia il mondo religioso di* C. Th. Dreyer *e finalmente quattro articoli analizzano e criticano dei film in particolare: il primo, su Martin Lutero, lo fa sotto lo aspetto estetico e storico; i due: sul* Défroqué *e su* Ordet, *sotto l'aspetto estetico e dommatico, e quello su* Sesto continente *con considerazioni solo estetiche e scientifiche. Nessuno, perciò, dei* 23 *articoli o verte, o si esaurisce "in un giudizio essenzialmente morale".*

Una non dissimile constatazione i dati concreti mi forzano a fare circa le recensioni di libri. Di 69, *chè negli stessi anni sono state pubblicate dalla "Civiltà Cattolica" intorno al cinema o allo spettacolo, solo quattro presentano libri di morale cinematografica: i restanti* 65 *rappresentano* tutta la produzione *sul cinema uscita in questi ultimi anni, da Lo Duca e Prampolini, a Verdone, Mura, Ghelli, Battisti, e Menarini, da Giannelli, Solmi, Meccoli, Marotta e Di Giammatteo, a Pandolfi, Viazzi, Barbaro, dagli Agel, Charensol, Krakauer e Almquist, alla Seton, a Lawson, all'Eisner, Huff; dalle collane di Cappelli e dell'Ateneo, a quelle di "Filmcritica" e di Laterza. Per tacere degli articoli pubblicativi dal mio confratello padre E. Valentini, tutti strettamente attinenti alla filmologia e alla psicologia.*

Francamente, questi dati controllabili, documento della consapevole volontà della Rivista di esser presente nel mondo del cinema proprio su un piano di cultura nel senso più ampio del termine, mi fanno ritenere che sarebbe stato più conforme alla realtà contarla tra le attività "di quei cattolici impegnati nella ricerca di un giudizio critico in cui valori estetici, culturali, sociali, morali e religiosi siano unitariamente compresi e tenuti in conto" (p. 15), *e, chi vi collabora, tra "quelle forze cattoliche, che hanno seri interessi culturali, critici e creativi nel campo dello spettacolo"* (p. 16).

Enrico Baragli S.J.

Prendo atto volentieri di questa precisazione del rev. padre Baragli. Nessuno meglio di lui, infatti, conosce le finalità e i limiti impostisi nella collaborazione, per il settore cinematografico, a « La Civiltà Cattolica ». Mi si consentirà tuttavia di approfondire, anche dopo d'essa, il giudizio da me formulato nell'articolo « Chiesa, cattolici e cinema ».

In effetti, parlando delle valutazioni espresse dalla « Civiltà Cattolica » in materia di film, io avevo inteso parlare, appunto, delle valutazioni, e non delle relazioni, cronache, note bibliografiche, eccetera. Inoltre, classificando quelle valutazioni come « di tipo essenzialmente morale », non avevo voluto escludere in esse la presenza di motivi « anche » estetici, tecnici, storici, eccetera, ma semplicemente avevo voluto indicare nel motivo morale il motivo esplicitamente o implicitamente dominante, quello che in ultima analisi dà ordine ed unità agli altri, la ragione formale insomma, per dirla con gli scolastici, del giudizio.

M.L.

* * *

Caro Direttore,

ho letto, con intimo piacere, l'editoriale "Chiesa, cattolici e cinema". In esso è costante e viva una sola esigenza: quella di ricercare e testimoniare la verità dei fatti. Pertanto l'editoriale risulta giusto nel tono, chiaro nel linguaggio, logico nelle conclusioni, soprattutto risulta assai diverso dagli accaniti e passionali commenti che frequentemente leggo su riviste di parte, la cui unica e costante preoccupazione pare, invece, sia quella di confondere la ricerca e la interpretazione dei fatti con la coniazione ed il lancio di slogans propagandistici.

Ciò che più mi ha colpito (e per me costituisce la parte più importante dell'editoriale) è la difesa, condotta in maniera discreta ma serrata, della possibilità, anzi della necessità e della positività culturale di una collaborazione di uomini, nonostante la diversità di formazione, basata su una certa convergenza di metodo

nell'affrontare problemi di comune interesse.

Era raro ormai sentire giustificata da un cattolico, sia pure limitatamente al piano della cultura, tale esigenza collaborativa non già su un esclusivo costume di tolleranza, ma sulla precisa volontà di una comprensione del proprio e dell'altrui linguaggio, delle proprie e delle altrui motivazioni.

Si tratta di una esperienza, se non originale, per lo meno coraggiosamente autonoma rispetto a quella di chi, al contrario, occupata una sedia presidenziale di un ente statale avvilisce ogni collaborazione ad un tattico pretesto, che almeno dal punto di vista formale nasconda la riduzione dell'ente a strumento di parte.

Ho voluto scriverti perciò non solo per compiacermi del contributo chiaro e sereno sul rapporto cattolici e cinema in Italia che ha, come tale, in sè la sua validità; ma, soprattutto per augurare a te ed ai tuoi collaboratori che la intrapresa esperienza si sviluppi ed espliciti, sempre più e sempre meglio, il suo valore, in qualche modo, esemplare di collaborazione culturale.

Luigi Salvatorelli

* * *

Caro Direttore,

ho letto con vivo interesse il tuo editoriale "Chiesa, cattolici e cinema", apparso sul numero XII - 1957 di "Bianco e Nero", a proposito del quale desidero esprimerti le mie congratulazioni per l'assenza di pregiudizi con cui affronti il delicato argomento e per la sincerità e la serenità di cui dai prova.

Quanto dici all'inizio della Chiesa che "in una più universale assunzione di responsabilità, si oppone strenuamente a qualsiasi conculcazione dei 'diritti naturali della persona", può essere dimostrato anche sulla base delle produzioni cinematografiche cattoliche. Pensavo, leggendoti, ad un film che mi è rimasto sempre scolpito nella memoria, precisamente a Pastor Angelicus. *Uscito nel fosco 1942 era un inno alla pace ed alla dignità umana. Ed i comunisti che allora facevano la fronda all'ombra di Vittorio Mussolini, nella redazione di "Cinema" ben lessero fra le righe. (Tu dirai: lo fecero per i loro scopi, comunque lo fecero). I comunisti allora capirono molto acutamente che* PAPA *era uguale a* PACE, *ed una copertina di "Cinema" era dedicata proprio a Pio XII benedicente! Ma c'è di più: ricordo una sequenza terribilmente ammonitrice del film, un crocifisso quasi lacerato da moderne "macchine di guerra" in azione. Qui non c'erano sottintesi, veli, simboli, qui era un'interpretazione realistica del costante pensiero del Sommo Pontefice.*

A tale proposito ho in mente un saggio sul cinema antifascista (o qualcosa di simile), nel quale dovrà avere il dovuto posto tutta la produzione di carattere cattolico, uscita nel ventennio.

Mario Quargnolo

Problemi e opinioni

In qualche periodico si è sostenuta recentemente l'inutilità di promuovere inchieste in piccoli paesi contadini e operai, per esempio della Sardegna, le quali non potrebbero — stante l'asserita arretratezza culturale dei loro abitanti — dare indicazioni in qualche senso positive. Non ci sembra che dello stesso parere sia lo scrittore sardo Salvatore Cambosu, al corrente molto più di altri della reale situazione culturale di medi e piccoli centri della Sardegna. Le impressioni che egli ci ha inviato — e che volentieri pubblichiamo nella rubrica «Problemi e opinioni» — si riferiscono proprio a questa questione, a proposito di un paese sardo (Santu Lussurgiu) molto simile a quello in cui venne effettuata la prima inchiesta sul pubblico cinematografico, promossa dal Centro Sperimentale di cinematografia.

UN VILLAGGIO VULCANICO. — Quando, per motivi che dirò, domandai a Giovanni Antonio, scolaro di nove anni, nato e cresciuto a Santu Lussurgiu, che inforcava a bisdosso, con assoluta padronanza, un cavallo, la definizione d'un vulcano, egli mi rispose con naturalezza: «Era un monte che sputava fuoco». Un altro bambino di un qualsiasi altro villaggio sardo, per quanto informato in qualche modo di cime eruttive, non avrebbe certamente iniziato e terminato la risposta coniugando quei due verbi al passato.

E' che Giovanni Antonio, non senza, quasi certamente, qualche boria, supponeva, del resto a giusta ragione, che anch'io sapessi che discorrevamo tranquillamente stando sopra un vulcano spento, di nome Montiferru, che al Lamarmora, benemerito studioso di cose sarde, piacque chiamare l'Etna sardo. (Probabilmente dalla lettura della sua opera D'Annunzio trasse l'ispirazione per dare a Corrado Brando, in «Più che l'amore» del 1906, un compagno per la sua avventura d'oltremare: quel Rudu, «homine de abbastu», cioè come servo, che egli congederà, dopo non poche concioni, non sempre intelligibili alla mente rude del montanaro, con queste testuali parole: «Ti duole di tornare lassù a Santu Lussurgiu, al tuo vulcano nericcio, dove ti trovai? Sei nato in un cratere spento, che si ridesterà... Io ti dissi: — Vieni con me, «homine de abbastu». Tralasciammo di esplorare la miniera esausta sul Montiferru per seguire la vocazione di oltremare. Ora va', tornatene lassù! e in ogni primavera, quando la tua tanca si empie d'asfodeli, accendimi un fuoco di lentisco sopra un nuraghe per memoria e non mi dimenticare nei tuoi canti»).

Tutto finì lì, perchè Giovanni Antonio aveva tali impegni che con spavalderia lanciò il cavallo: e disparve in un momento. Così mi rammentai lì per lì che anche nelle contrade sarde (come, ad esempio, nel Nuorese, dove s'impara a cavalcare sin da bambini) si ammette che «il Lussurgese è nato a cavallo». Poco dopo incontrai una fabbricatrice di «formaggi fioriti»: cioè di cavallini, pecorelle, uccellini, piccoli tori, fiori, rettili di pasta fresca di formaggio: una fauna in qualche modo non dissimile da quella conservata (i celebri bronzetti nuragici che hanno fatto il giro di Europa) nelle vetrine a giorno del Museo archeologico di Cagliari. Ed ecco un piccolo viticoltore: «Siamo in crisi — dice —; il bilancio domestico ce lo tartassa il fisco... "Il fil - di - ferro"? Perchè negarlo? Ci arrangiamo con gli alambicchi clandestini: la nostra acquavite è rinomata, ma ci costa sopratutto patemi e soprassalti. Eppure, i più di noi si froda l'erario con una mano per poter fare onore ai nostri obblighi di contribuenti con l'altra: non ci va d'essere subastati come morosi».

Una tessitrice: «Vita difficile; mia madre vicina ai settanta, inabile al lavoro; uno dei miei fratelli, sposato, nella

polizia; un altro elettricista, sposato anche lui, con tre figli a carico; un terzo lavora in una coltivazione di tabacco dell'Australia; un altro lavora in Svezia, da cuoco». Il telaio è stretto e misterioso come quello di Penelope. Quanto allo smercio dei tappeti, lei dice: «Lunga la tessitura, più lunga l'attesa dei compratori. Sempre così è stato, perchè s'è lavorato finora ciascuna per sè. Adesso speriamo nella Cooperativa, nata da poche settimane». A questo punto entra in casa suo fratello, «lo svedese». E' in licenza. E' nato nel 1930. Figlio di contadini e contadino anche lui fino a ventidue anni, nel '52 partì per la Svizzera. «Mi aveva chiamato l'Istituto pedagogico di Saint Barthelémy a lavorare da contadino in una sua fattoria. Dopo poco tempo, fui trasferito in cucina, dove lavorai per due anni. Nel 1955, grazie a una signora tedesca residente in Svezia, ottenni un contratto di lavoro presso l'Istituto pedagogico di Mikalgarden, città a settanta chilometri da Stoccolma, dove oggi lavoro come primo cuoco in un ristorante di prima classe, dopo un tirocinio durato otto mesi. So esprimermi in tedesco, in francese e in svedese; salario sufficiente; il Paese regolato dalla solidarietà...».

Non è difficile incontrare per queste strade e per questi sentieri pastori, contadini, artigiani (bottai, legnaioli, gualcherai, fabbri, ecc.) che hanno imparato, e via via disimparato, il latino e anche il greco appresi al ginnasio locale, che è in vita sin dalla seconda metà dell'Ottocento, e che oggi, dopo essere stato prima comunale e in un secondo tempo degli Scolopi, è retto dai Salesiani. (E' il medesimo cui accenna nelle «Lettere dal carcere» Antonio Gramsci: «...A Santu Lussurgiu dove ho fatto le tre ultime classi del ginnasio» (XXIV, Carcere di Milano, 26 dic. 1927). Ancora: «...Avevo quattordici anni e facevo la terza ginnasiale a Santu Lussurgiu, un paese distante dal mio diciotto chilometri...» (Casa penale di Turi, 2-6-1930).

Ora questi pastori, questi contadini, questi artigiani, arenatisi negli studi e ritornati chi ai campi, chi alla bottega o all'officina, si lasciano assalire e vincere di quando in quando dal rammarico di essere rimasti a metà strada, e di aver dovuto rifarla all'inverso; e nei momenti di più acuta malinconia dal rancore quasi per un castigo immeritato. All'anacronismo evidente d'una Scuola a indirizzo umanistico si è già provveduto in questi ultimi tempi, istituendo una Scuola di avviamento professionale a tipo agrario maschile, e un'altra a tipo industriale femminile; inoltre un Istituto professionale statale per l'Agricoltura.

Un particolareggiato discorso meriterebbe il Centro di Cultura, uno dei 43 Centri riservati al Mezzogiorno e alle Isole e uno dei sei attivi in Sardegna. Basti dire che lo frequentano con molto entusiasmo 200 donne e 300 uomini. Un'altra singolarità di Santu Lussurgiu è che esso, facendo capo al Movimento di «Comunità», rappresenta in Sardegna l'unica cellula fra le quarantamila circa già federate in Europa per avere voce in capitolo alla Costituente, che non sembra lontana, degli Stati Uniti del nostro continente.

SALVATORE CAMBOSU

Il mese

PER LA XIX MOSTRA DI VENEZIA (*Un colloquio con Ammannati*) - Ci siamo intrattenuti con il direttore della Mostra di Venezia, dott. Luigi Floris Ammannati, per avere schiarimenti in merito alle prospettive, nuove o rinnovate, che la direzione stessa ed i suoi collaboratori si propongono al fine di consolidare il prestigio della massima manifestazione culturale cinematografica dell'anno. Gli sforzi maggiori sono tesi, naturalmente, a dare un panorama il più completo possibile di quella che è la situazione cinematografica internazionale. Ma affinchè le finalità della Mostra non si esauriscano nelle proiezioni di film, sia pure rigorosamente selezionati, ma tendano a puntualizzare i risultati raggiunti dalle varie cinematografie e ad approfondire i temi e gli argomenti delle varie manifestazioni (Mostra del documentario, del film per ragazzi, del film sull'arte, ecc.), ad ognuna di queste saranno agganciati alcuni incontri culturali e di studio. In tal modo, oltre ai veri e propri convegni su «Cinema e cultura» e «Cinema e teatro» (quest'ultimo ormai giunto alla sua terza edizione), si terrà quest'anno una *table ronde*, o conferenza, per discutere i problemi del film sull'arte; avverrano alcuni incontri di educatori interessati alla cinematografia per ragazzi; registi e critici studieranno i problemi collegati con la realizzazione e diffusione del film documentario (si potrà tendere, fra l'altro, a favorire la libera circolazione del documentario nei Paesi del Mercato comune europeo). Per i cinegiornali potrà essere istituita una unione o federazione internazionale della *presse filmée;* mentre nell'ambito della «Giornata del film europeo» pare sia già stata promossa dal CIDALC una *table ronde* che riunirà i responsabili dei cine-clubs giovanili e studenteschi dei Paesi europei. Altre riunioni potranno svolgersi parallelamente alle proiezioni della Mostra maggiore, della sezione retrospettiva e di quella informativa.

Si tratta di un programma vasto e ambizioso; ma che merita di essere affrontato. Già hanno cominciato ad occuparsene le commissioni di studio, tra cui è quella che fa capo al Centro sperimentale di cinematografia. Il potenziamento organizzativo è un altro degli sforzi per garantire organicità e continuità alle iniziative sorte nell'orbita della Mostra; la quale a tale scopo si è appellata al massimo Ente di Stato con scopi culturali per otteneme una valida collaborazione.

Fra le persone che agiscono nell'ambito del Centro sperimentale, sono state invitate a collaborare, d'intesa con gli uffici della Mostra: Renato May per la «Mostra del documentario», Lino Del Fra e Gino Montesanto per la «Mostra del libro e del periodico cinematografico», Mario Verdone per la «Mostra del film per ragazzi», Alberto Caldana per la «Mostra del film sull'arte», Giulio Cesare Castello per le «Retrospettive», Ernesto G. Laura per i convegni «Cinema e cultura» e «Cinema e teatro», Claudio Triscoli per la «Mostra del cinegiornale», Fausto Montesanti per la «Sezione informativa» e Leonardo Autera per la «Giornata del film europeo».

Abbiamo chiesto al dott. Ammannati di esprimerci il suo pensiero in merito a tale collaborazione fra Mostra di Venezia e Centro sperimentale. «In realtà, si tratta — ha risposto — di una collaborazione sempre esistita, come è naturale e logico che avvenga fra due Enti di prevalente

Il dott. Luigi Floris Ammanati, direttore della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia.

funzione ed attività artistica e culturale nel campo cinematografico. Le nuove attività della Mostra, con le nuove esigenze di dare un'impostazione più organica ed unitaria alle varie iniziative, non solo richiedono la continuazione della collaborazione, ma anche un rafforzamento. Su questo piano siamo entrambi orientati. Il primo incontro con la scelta dei collaboratori non è altro che il primo atto di tale più stretta collaborazione. E' augurabile che su questo piano sia possibile, attraverso l'opera del Centro sperimentale, ampliare le manifestazioni a carattere artistico e culturale, promosse dalla Mostra, con proiezioni di documentari inediti, di film di giovani cinematografie o esclusi dal normale circuito, dando la possibilità a quanti s'interessano di cultura cinematografica di conoscere importanti documenti. Sviluppi analoghi potranno assumere i vari convegni e le Mostre del cinegiornale e del film europeo, facilitando, in ogni caso, gli incontri sul piano artistico e culturale ».

A conclusione del colloquio il dott. Ammannati ci ha espresso le sue speranze per la XIX Mostra: « Per la maggior parte del pubblico (sia esso qualificato o meno) il successo della manifestazione dipende soprattutto dalla qualità dei film in concorso. E su questo piano valgono, da parte della Mostra e della commissione di scelta, la capacità e la possibilità di svolgere un lavoro di ricerca e di selezione vasto ed approfondito. Sempre nei limiti, però, della produzione esistente. Malauguratamente, per il momento non sembra che su un piano generale la produzione mondiale offra delle grandi cose. Ma i programmi di film in lavorazione o al montaggio lasciano bene sperare. Inoltre, punteremo la ricerca nel settore delle cinematografie giovani o poco conosciute, nelle quali è più facile, a volte, trovare opere di grande freschezza e di profonda poesia. In ordine alle prospettive future, per ora soltanto grandi speranze; che mi auguro possano divenire grandi certezze ».

Leonardo Autera

* * *

UN EDITORIALE DI L. F. AMMANNATI - Il n. 1-1958 di « Cinema Europeo » pubblica il seguente editoriale del direttore Luigi Floris Ammannati, dal titolo: « Una strada, comunque... »:

« Con il primo gennaio 1958 il Trattato del Mercato comune europeo ha assunto vigore di legge. E senza perdere tempo, si è provveduto in questi giorni a Parigi a dare forma alla struttura organizzativa, politica e amministrativa con la nomina dei presidenti, vicepresidenti e dei rappresentanti degli istituti amministrativi previsti dal Trattato in ordine alla propria attuazione (assemblea, consiglio, commissione, comitato economico-sociale, Corte di giustizia, consiglio direttori Banca Europea, ecc.). Indefinita, per ora, la sede del Mercato comune e dell'Euratom.

« Ma si tratta soltanto di una battuta di arresto; di uno degli ostacoli che anche nel passato hanno puntualizzato più o meno fastidiosamente il processo di gestazione del Mercato Comune, dal giorno della riunione di Messina (1956, che ne segna anagraficamente la data di nascita), alla firma del Trattato (marzo 1957, Roma), alla ratifica da parte dei Parlamenti dei sei Paesi interessati (1957), alla sua entrata in vigore (gennaio 1958) e all'approdo attuale (impianto degli organi amministrativi). Da questa veloce panoramica è legittimo dedurre tuttavia che il bilancio 1957 dell'unificazione europea è sostanzialmente attivo. E la costituzione del MCE è certamente la voce attiva più rilevante.

« Perciò, anche se il 1958 si apre sul già denunciato « nulla di fatto » per ciò che riguarda la scelta della capitale del Mercato comune e dell'Euratom, non sembra lecito dedurne oscure previsioni; tanto più che nei circoli politici, non solo italiani, si ritiene che i rappresentanti responsabili dei sei Paesi della « Piccola Europa » non abbiano intenzione di arroccarsi su posizioni di intransigenza ma, al contrario, abbiano essi stessi riconosciuto la necessità di ragionevoli reciproche concessioni, per avviare una soluzione, sia pure di compromesso, intesa sopratutto a non frenare assurdamente il processo evolutivo in corso.

« Anche per quanto si riferisce all'Integrazione cinematografica, il bilancio consuntivo per il 1957 può considerarsi ugualmente positivo. Cominciata molto prima dell'Integrazione economica, la politica dell'Integrazione cinematografica — nella sua forma specifica e dichiaratamente non politica delle coproduzioni — ha avuto nel 1957 un impulso decisivo. Quattro riunioni del comitato dei rappresentanti dei produttori cinematografici italo - franco - tedeschi e tutta una serie di problemi debita-

mente impostati, in fase di esame o in parte risolti, costituiscono un patrimonio di esperienze e di fatiche indubbiamente meritevole della desiderata destinazione: il Mercato cinematografico europeo.

« Ma — curiosa analogia — anche per l'Integrazione cinematografica il 1958 s'apre con una battuta d'arresto. La politica delle coproduzioni e più ancora l'attuazione del Mercato comune europeo hanno portato alla logica necessità dell'allineamento legislativo fra i tre paesi produttori del Mercato comune: Francia, Italia e Germania Occidentale. Ora, mentre Francia e Italia hanno, anche se non identiche, le loro leggi sul cinema, la Germania Occidentale non ne possiede formalmente alcuna. E la naturale istanza protezionistica avanzata dai produttori tedeschi urta contro la rigorosa prassi liberistica seguita, sinora con felici risultati, dal Governo di Bonn. Proprio mentre andiamo in macchina, i delegati italiani, francesi e tedeschi dovrebbero incontrarsi con il Ministro della Economia della Germania Occidentale, prof. Erhard, per prospettargli la necessità di adeguare la legislazione cinematografica tedesca a quella degli altri Paesi del MCE, anche se ciò può significare deroga ai principi liberistici seguiti. Ciò è base necessaria se si vogliono stringere i tempi dell'Integrazione.

« Dalla soluzione di questo problema; ossia dal fatto se si riuscirà, o meno ad armonizzare la politica economica generale del Mercato comune con quella seguita dalla produzione cinematografica dei Paesi europei aderenti, dipenderà la possibilità o meno di trovare un giusto equilibrio degli interessi — spesso diversi e contrastanti — fra Paesi produttori (Francia, Germania e Italia) e paesi tradizionalmente consumatori (Belgio, Olanda e Lussemburgo). Ci auguriamo vivamente che il senso di responsabilità che ha sempre ispirato l'azione di quanti si sono fatti promotori dell'unificazione europea, sappia trovare la strada giusta, la più conforme agli interessi comuni, ricordando che è preferibile una soluzione transitoria di compromesso a qualunque atto che possa significare rottura, o anche solo arresto del lavoro verso la realizzazione del Mercato comune europeo anche nel settore della cinematografia ».

I « NASTRI D'ARGENTO » 1958. — La giuria del Sindacato nazionale giornalisti cinematografici — composta dai critici Gino Visentini (presidenti), Vittorio Bonicelli, Giulio Cesare Castello, Federico Frascani, Mario Gromo, Tullio Kezich, Emilio Lonero, Vinicio Marinucci, Enrico Rossetti — ha così attribuito i « Nastri d'Argento » 1958 per la migliore produzione cinematografica presentata nel corso del 1957:

Al produttore del miglior film: Dino De Laurentiis per *Le notti di Cabiria.*

Alla migliore regìa: Federico Fellini per *Le notti di Cabiria.*

Al miglior scenario (soggetto e sceneggiatura): Valerio Zurlini, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Alberto Lattuada per *Guendalina.*

Alla migliore attrice protagonista: Giulietta Masina per *Le notti di Cabiria.*

Al miglior attore protagonista: Marcello Mastroianni per *Le notti bianche.*

Alla migliore attrice non protagonista: Franca Marzi per *Le notti di Cabiria.*

Al miglior attore non protagonista: Andrea Checchi per *Parola di ladro.*

Alla migliore musica: Nino Rota per *Le notti bianche.*

Alla migliore fotografia: Gianni di Venanzo per *Il grido.*

Alla migliore scenografia: Mario Chiari e Mario Garbuglia per *Le notti bianche.*

Al miglior cortometraggio: *Giocare* di Giulio Questi.

Al miglior film straniero: *Twelwe Angry Men* (La parola ai giurati) di Sidney Lumet.

I « Nastri d'Argento » sono stati consegnati la sera dell'8 febbraio a Roma.

Vita del C. S. C.

IL REGISTA SERGHEI GHERASSIMOV IN VISITA AL CENTRO SPERIMENTALE. — Di ritorno dal Cairo ha sostato a Roma il regista russo Serghei Gherassimov, il quale ha voluto compiere, il 3 febbraio, una visita al Centro Sperimentale di cinematografia di Roma. Il suo interesse, oltre che generico per la sua veste di regista, era particolarmente vivo, poichè da circa venti anni egli è anche incaricato, presso l'Istituto Superiore di cinematografia di Mosca, dell'insegnamento pratico della recitazione e della regia. Serghei Gherassimov ha espresso una viva ammirazione per l'organizzazione e l'attività del C.S.C. e a questo riguardo ha dichiarato: « In ogni piccolo particolare ho potuto scoprire un grande amore, da parte della direzione, degli insegnanti e degli allievi, per tutto ciò che essi fanno. L'organizzazione stessa di questo Centro è razionale, efficiente e corrisponde perfettamente alle esigenze della attività che vi si svolge. Ed infine — e questa è la cosa più importante — osservando gli studenti ho ricavato la convinzione che essi sono assai contenti di frequentare questo Istituto ».

Abbiamo poi approfittato della visita del regista russo per rivolgergli alcune domande sulla struttura e sui metodi della scuola di Mosca, che è forse la più antica, essendo stata fondata nel 1922. Egli ci ha dichiarato che, in linea di massima, essa non si differenzia molto dal Centro Sperimentale, tanto è vero che le Sezioni corrispondono esattamente a quelle esistenti a Roma, che le modalità di ammissione — soprattutto per quanto riguarda il titolo di studio richiesto — sono pressochè identiche e che i sistemi di insegnamento non si discostano gran che, dato che vertono su un giusto equilibrio fra le nozioni teoriche e l'esperienza pratica. Si può tuttavia osservare che nell'Istituto di Mosca i due ordini di insegnamento, teorico e pratico, sono successivi e non simultanei. Il numero degli allievi è di gran lunga superiore, poichè la media normale dei frequentatori è di circa settecento. Il periodo di istruzione è inoltre più lungo e si aggira sui quattro anni, con delle differenze di durata da una sezione all'altra. Una volta diplomati i giovani vengono immessi nella produzione industriale che — come è noto — è nelle mani dello Stato; in questo settore (come del resto in tutto il campo dell'istruzione superiore) vige il principio dell'impiego automatico, da parte dell'industria di Stato, dei giovani laureati.

I migliori cineasti sovietici si sentono attratti dall'insegnamento, e l'ospite ha fatto i nomi di alcuni noti registi del cinema russo che dànno

regolarmente la loro attività all'Istituto, al pari di lui; tra di essi ha citato Michail Romm, Julius Raisman, Serghei Yuktevich, Alexander Dovgenko, quest'ultimo recentemente scomparso. Insieme col direttore il corpo degli insegnanti costituisce un consiglio dei professori che fissa le direttive didattiche dello Istituto. Mentre in seno allo stesso esiste un altro corpo collegiale, detto consiglio di redazione, che ha l'incarico di coordinare le attività di ricerca, distinte da quelle didattiche, per la pubblicazione di un annuario in cui viene compendiato il frutto di tali studi.

Alla direzione del Centro si sono succedute nel dopoguerra note personalità del cinema russo come Wladimir Golovnia, Nicolai Lebedev (storico del cinema) e l'attuale direttore Groskev, ottimo organizzatore. Come del resto al Centro Sperimentale, all'Istituto Superiore di Mosca l'insegnamento è completamente gratuito. I giovani che ne escono hanno veramente costituito il nerbo dell'attività cinematografica sovietica e Gherassimov ha citato alcuni nomi noti anche nel nostro Paese: Samsonov, regista di *La cicala;* Ciukrai, regista di *Il quarantunesimo;* Basso, regista di *Giovinezza allarmante;* Allov e Naumov, autori di un film tratto dal romanzo « Come fu temprato l'acciaio », due giovani molto promettenti che recentemente hanno anche realizzato un film, *La casa in cui abito*, che sta avendo molto successo sugli schermi dell'URSS.

Abbiamo poi rivolto al signor Gherassimov alcune domande di dettaglio sull'insegnamento dell'Istituto, particolarmente per quel che concerne la regìa e la recitazione. Gli abbiamo chiesto se nel suo Istituto si segue il criterio che prevale presso tutte le scuole dei paesi a democrazia popolare, cioè che per apprendere la regìa i giovani devono necessariamente partire da una esperienza documentaristica prima di affrontare dei temi creativi. Nel convegno dei dirigenti delle scuole di cinema, svoltosi lo scorso ottobre a Varsavia, per celebrare il decimo anniversario di quella scuola, si delinearono infatti due correnti: quella dei Paesi dell'Europa orientale, la quale sostiene appunto la necessità di obbligare i giovani registi a un contatto più diretto con la realtà, quale dall'esperienza documentaristica si può ricavare; e quella delle scuole occidentali che non pongono tali esperimenti come pre-requisiti per affrontare lungometraggi a soggetto.

Il signor Gherassimov ha affermato che presso l'Istituto di Mosca si ritiene che i giovani devono cominciare con i documentari; durante le vacanze estive vengono loro assegnati temi di questa natura, dopo di che passano a filmare racconti o frammenti di opere più vaste. Il loro film di diploma deve invece essere un lungometraggio creativo, tale da poter essere immesso nei circuiti normali di proiezione. I laureandi registi realizzano i loro film di diploma negli stabilimenti industriali, per ordine del Ministero della cinematografia, in attesa che siano completate le attrezzature tecniche dell'Istituto Superiore.

Per quanto concerne l'insegnamento della recitazione, abbiamo rivolto all'ospite la consueta domanda circa l'applicazione del « metodo Stanislawsky ». Secondo Gherassimov, il metodo in questione non si può applicare al cinema così com'è: nel cinema non deve esistere il famoso « quarto muro » del quale aveva parlato Stanislawski e che dovrebbe isolare l'interprete dal pubblico che sta dall'altra parte. La macchina da presa non è il pubblico e lo spettatore cinematografico deve essere più partecipe all'azione di quanto non sia quello teatrale. Del resto lo stesso Stanislawsky a un certo momento avvertì questa esigenza, allorchè parlò della necessità di un « raggio » verso la sala e gli spettatori. In questo modo modificò la natura stessa della sua teoria, rendendola più aperta, più « sociale ». Quando si dimentica tutto ciò, il cinema non fa che copiare, fotografare il teatro. Bisogna educare gli attori a questo concetto fondamentale giacchè il cinema scompare quando si dimentica che al centro dell'azione ci deve essere l'attore e questi diventa invece un elemento decorativo della scena.

Il regista e gli altri collaboratori — ha dichiarato ancora Gherassimov — devono considerarsi un elemento intermedio fra l'attore e lo spettatore. Per quanto riguarda la aderenza dell'attore al personaggio, giova ricordare che nel 1953 si ebbe in Russia una grande discussione sulla stampa per chiarire i concetti di Stanislawsky a questo riguardo. La tesi che l'interpretazione va limitata a una serie di azioni fisiche venne ripudiata come troppo ingenua e venne invece accolta quella che sostiene la necessità di educare nell'attore soprattutto la coscienza. L'interprete deve comprendere il personaggio allo stesso livello del regista e forse anche di più: deve avere una solida base culturale e una coscienza aperta a tutte quelle istanze che non è esagerato definire universali.

Domenico De Gregorio

* * *

Serghei Gherassimov (al centro) durante la visita al C.S.C. accompagnato dal direttore dott. Leonardo Fioravanti.

FEDERICO FELLINI AL C.S.C. — Nel ciclo degli incontri tra gli allievi del Centro sperimentale ed i maggio-

ri registi italiani Federico Fellini ha diretto, in questi ultimi giorni, una serie di esercitazioni di recitazione al Centro sperimentale ed ha assistito al ciclo di proiezioni riservato ai suoi film che si è svolto giorno per giorno nella sala di proiezione del Centro stesso. Sono stati proiettati *Luci del varietà, Lo sceicco bianco, I vitelloni, La strada, Il bidone, Le notti di Cabiria*. A ciclo concluso, nell'aula di esercitazioni del Centro si è svolto un dibattito cui ha partecipato lo stesso regista rispondendo ad una serie di domande preparate dagli allievi. Il testo delle risposte del regista, che presentano grande interesse è stato inciso col magnetofono e verrà trascritto e pubblicato sulla rivista « Bianco e Nero ».

Interrogato, alla fine, sulle sue impressioni e sulle sue considerazioni dopo il ciclo di conversazioni e di esercitazioni tenute al Centro, Fellini ha dichiarato: « Confesso che ero venuto al Centro sperimentale assai prevenuto e persuaso di trovarmi di fronte ad un ambiente accademico e chiuso in astrazioni ed in schemi ideologici. Le scuole artistiche hanno spesso questa reputazione, meritata o immeritata, ed il Centro, a quanto sentivo nell'aria, non l'aveva meno, anzi più delle altre, soprattutto negli anni scorsi. Posso oggi, in piena coscienza, affermare che le mie prevenzioni erano del tutto infondate. Vorrei che quest'opinione non rimanesse solo la mia, per spassionata e quindi persuasiva che possa essere, ma si diffondesse e venisse controllata da quanti, uomini politici, produttori, registi, hanno in mano l'avvenire del cinema italiano. Su questo cinema, a giudicare da quanto si sta facendo e preparando al Centro, si potrebbero costruire ancora concrete prospettive di sviluppo: speriamo davvero che tanta passione, tanto impegno e tanta serietà coscienziosa non vadano sprecate e trovino l'ambiente degno di accoglierle.

« Il Centro sperimentale — ha proseguito Fellini — mi è apparso una raccolta e una fioritura di quanto di meglio il cinema italiano, come studi e come pratica, sta preparando. Gli allievi dei Corsi di regìa, di recitazione, di ottica, di scenografia e via di seguito, sono attentamente curati e preparati. Si vede chiaramente che il Centro, animato da una forte personalità come quella dell'amico Michele Lacalamita, e dalla sua passione, dalla sua competenza, sta facendo passi molto rapidi sulla strada della cultura viva. Il Centro non è la cittadella della retorica e del grigiore accademico, della cultura imbalsamata, come poteva credere e pensare chi vedeva superficialmente dal di fuori queste cose. Mi fa piacere constatare che per esempio nella recitazione, non si coltivano schemi enfatici, ma si fa fruttare la grande esperienza che il nuovo cinema italiano ha costruito nel senso d'un rapporto originale con la vita, di una misura autentica e fresca. Nel corso di recitazione ci sono elementi davvero promettenti per il nostro cinema. Credo che noi registi dovremmo veramente tener d'occhio questi elementi del Centro e fare in modo che le nostre visite non siano affatto saltuarie e sbadate, ma indirizzate a riconoscere ed a utilizzare quanto si fa facendo strada per coscienza e serietà, in questo benedetto cinema italiano, dove troppe cose arrivano invece per vie traverse ».

Anche Giulietta Masina si è recata nei giorni scorsi al C.S.C. e, dopo la visita, ha rilasciato all'A.N.S.A. le seguenti dichiarazioni: « E' stato un incontro assai gradevole e desidero davvero che non sia l'ultimo. Mi pare che al Centro si respiri aria viva e che il livello professionale e di entusiasmo di una gran parte degli allievi sia buono. Naturalmente mi sono state fatte molte domande che riguardano la possibilità, per un attore, di trovare sbocco nella situazione attuale del cinema — e queste domande, più che una vuota ambizione, rivelavano proprio la coscienza di una preparazione che non può essere stata fatta invano. Penso che, anche riguardo alle nuove speranze, nel vero senso della parola, che si profilano in questa scuola, la crisi del cinema italiano meriti veramente di essere risolta. Ho anche assistito a una esercitazione di regìa, in teatro di posa, e ho parlato con alcuni allievi registi. Mi ha molto colpito il fervore che mettono nel loro lavoro — e dico sinceramente — l'acutezza del loro impegno, il buon clima che tutti respirano. Facevano il possibile per mettermi nella posizione della prima della classe... ma credo di essere riuscita molto bene a evitare che questo accadesse. Tornerò più volte al Centro e sarò veramente felice se potrò dare qualche aiuto ed essere utile a qualcosa, là dentro ».

Nella seconda metà di febbraio si è svolta al C.S.C. una « personale » completa di Pietro Germi, conclusasi con la anteprima di *Un uomo di paglia*. Dopo l'ultima proiezione, il regista ha acconsentito a rispondere a numerose domande postegli dagli allievi e da altri dei presenti. Per i primi di marzo, invece, è in programma una «personale» di Vittorio De Sica, in occasione della quale il regista si recherà al Centro.

Formato ridotto

IV CONCORSO INTERNAZIONALE DEL FORMATO RIDOTTO A RAPALLO. — In ogni festival di formato ridotto le opere del canadese Norman MacLaren si impongono per una civiltà stilistica che non teme rivali; anche al IV Concorso internazionale di Rapallo, *Rythmetic* di MacLaren ha colpito per una carica (se così possiamo esprimerci) di simpatia ed ironia formali, inteso com'è, con spiritosa « verve », ad umanizzare, mediante una scansione ritmica sottile e arguta, il mondo dei numeri. Dall'1 al 10 MacLaren ci presenta le variazioni *psicologiche* di cifre che, nel prestarsi alle somme e sottrazioni consuete, tentano di ribellarsi, di evadere. Vince naturalmente l'elementare aritmetica, la legge della fantasia cede alla legge della mente, e in questa vittoria sta l'*ésprit de geometrie* di un autore tra i più puri, i più intellettuali del mondo cinematografico odierno. Ricordate *Storia di una sedia?* Ebbene, anche in *Rythmetic* il tono è allarmante e magico, pur partendo da uno spunto solito, pedestre: piacerebbe a Mondrian (per l'accorto calcolo matematico di *più* e di *meno* che diventano autentici personaggi del coro), piacerebbe a Klee e a Mirò per la delicata fantasia astratta dell'insieme. A MacLaren è stato assegnato un premio speciale.

Gli altri premi sono toccati, per gli 8 mm. a *The Last Sacrifice* di Rezneck (Sud

Africa) e per il 16 mm. a *El proceso* di Roberthie (Argentina). Il primo vuole mostrare gli orrori della guerra, ha un andamento pulito, didascalico e moralistico, anche se qua e là prolisso. Del secondo come di altri film presentati a Rapallo (*Magie, La porta aperta sulla strada, Quando scende la sera, Diva sfinge, Marco del mare, Michelina Mangiafuoco*), già si è avuto modo di scrivere su questa rivista in sede di resoconto dei Concorsi di Montecatini e dell'U.N.I.C.A. di Roma. Sta comunque di fatto che nuove idee necessitano agli autori del formato ridotto. Con *El proceso*, per esempio, si ricade, per colpa di una non assimilata cultura, nel vizio del surrealismo a sè stante; siamo di nuovo al *Manichino malato*, e Cocteau conta più di un Kafka, di un Poe, di un James. E' un fatto: il cineridottista teme le idee insolite. Si adagia sulla retorica, sul già fatto, sul documentarismo regionalistico, sui fiori e le « voci ineffabili della natura ». Il che è paradossale in un « genere » che non dovrebbe temere pressioni esterne quali la volontà di un *producer* o di un finanziatore. Si ha paura, insomma, d'inventare. Accanto a qualche film discreto, quanti melensi bambini, quanti bianchi Natali, quante storie zuccherose.

E così, accanto a *Marcella* di U. Nespolo — delicata introspezione sulla psicologia di una ragazza di provincia — per il resto (salvo qualcuno dei titoli citati), tanta sterile letteratura e facile simbolismo, tante ambizioni sbagliate e tanto sentimentalismo. Gli esempi buoni ci giungono ancora dal Canadà con *Family Tree* di Dunning e Lambart, storia della colonizzazione di quel paese, narrata con saporite annotazioni aneddotiche, alla Van Loon, grosso modo; ci giungono (non è meraviglia) dal Giappone, il cui *Japanese Carpenter* ha una estrema perfezione stilistica che trascende l'impostazione tecnico-informativa del canovaccio. *Japanese Carpenter* e *Il mondo rivale* di Ben Haarstra (della Shell) sono, a veder nostro, i migliori film del Festival: il secondo dà un senso epico alla lotta contro le cavallette, è cinema essenziale, racconto costruito e dialettico. Tali film dimostrano che le varie « categorie » sono ormai una convenzione, conta la bontà dei risultati e non una generica (spesso, affrettata) classificazione.

Non sono mancati, tuttavia, film degni d'attenzione, l'organizzazione è stata buona, oneste le decisioni della giuria. Vorremmo comunque dai cineamatori un più giovanile coraggio; vorremmo errori generosi e non perfette mediocrità sullo «splendido paesaggio italico »; minor perfezione al *ferraniacolor* e *kodachrome*, e storie vive, storie moderne, con una dialettica, un mondo morale, una luce di verità, una necessità spirituale (mediocrità sconsolante, invece, nel campo dei lavori a impostazione cosidetta « cattolica », tipo *Ecce lignum* di Capoferri).

Di buona fattura ci è parso *Autostrada* di Picco e Passimbono, tratto da un radiodramma, una storia angosciante alla Hitchcock; *Milano che dorme* di Zucca, dal vivido taglio fotografico (da reportage intelligente); *La città* di Bertola, montaggio sugli aspetti contrastanti della metropoli; i vivaci *shorts* della francese Verelle, *Un homme pressé* e *Meaiterrunée*. Tanti altri titoli parlano chiaro: *Al mio nonnino, Il cagnolino di pezza, Basta un Natale, L'angelo monello, I tuoi occhi, Funghi e guai, Un piccolo uomo.*

Giuseppe Turroni

Circoli del cinema

AMICI DELLA CINETECA ITALIANA — Si sta svolgendo presso la Cineteca italiana di Milano il programma delle proiezioni degli « Amici della Cineteca » per la stagione 1957-58. Come per il passato, il programma è stato suddiviso in cicli aventi ognuno un determinato tema. Il ciclo che ha inaugurato il tredicesimo anno di attività dell'associazione è stato dedicato al film-rivista americano con la presentazione di *Cantando sotto la pioggia* di Gene Kelly e Stanley Donen, *Cappello a cilindro* di Mark Sandrich e *Spettacolo di varietà* di Minnelli. Nel ciclo « Ambienti e personaggi 1930 » sono stati proiettati *Prix de beauté* di Genina, in commemorazione anche del regista scomparso, *Gli uomini che mascalzoni!* di Camerini e *Per le vie di Parigi* di Clair. Sono stati inoltre proiettati, nel ciclo « Temi del cinema sovietico », *La linea generale* di Eisenstein nella sua versione integrale e *La terra ha sete* di Rajzman inedito in Italia; nel ciclo « Volti del 'muto' americano » *L'uomo e la bestia* di Henry King (per Richard Barthelmess), *La grande parata* di Vidor (per John Gilbert) e *La carne e il diavolo* di Brown (per Greta Garbo). Seguiranno in marzo *Die Dreigroschenoper* di Pabst, *The Beggar's opera* di Brook; per il ciclo « Il cinema e la guerra » *La zona della morte* di Victor Trivas, *Bastogne* di Wellman e *Il sole sorge ancora* di Vergano; per « Tre maestri del 'gag' » *Il navigatore* di Keaton, *Il signor Biberon* di Lloyd e *Il Circo* di Chaplin. A completamento dei programmi vengono presentati documentari, attualità, disegni animati e si tengono periodicamente dibattiti e proiezioni speciali per i soci.

* * *

CENTRO CINEMATOGRAFICO DI PADOVA — Il Centro cinematografico degli studenti dell'Università di Padova ha iniziato l'attività dell'XI anno sociale con un ciclo dedicato agli aspetti del cinema francese. Sono stati o saranno presentati film di Jacques Bécker (*Casco d'oro* e *Grisbì*), Clément (*Monsieur Ripois, Gervaise* e *Giuochi proibiti*), Clair (*A noi la libertà* e *Per le vie di Parigi*), Renoir (*Les bas fonds* e *La grande illusione*), Feyeder (*Pensione Mimosa*), Carné (*Drôle de drame, Les visiteurs du soir* e *Les enfants du Paradis*), Delannoy (*Dio ha bisogno degli uomini*), Duvivier (*Carnet di ballo*). Nel ciclo « Lo stile del documentario nella storia del cinema » sono in programma: *L'uomo di Aran* e *Industrial Britain* di Flaherty, *Tabù* di Murnau, *Song of Ceylon* di Wright, *Drifters* di Grierson, *Granton Trawler* di Anstey, *Night Mail* e *North Sea* di Watt, e inoltre una serie di documentari italiani di recente produzione. Lateralmente a questa attività, lezioni e conferenze sul cinema francese, sul linguaggio del cinema, sullo stile del documentario e su altri problemi vengono tenute da docenti universitari, registi e critici; inoltre il Centro cinematografico cura settimanalmente proiezioni di documentari scientifici e mette a disposizione dei soci un ampio servizio biblioteca.

Un europeo d'America

di ERNESTO G. LAURA

Oggi, quando il suo ex-sceneggiatore Brooks può, malgrado tutto, realizzare un film polemico come *The Blackboard Jungle* e un giovane come Kubrick può condurre quella serrata requisitoria alla guerra che è *Paths of Glory*, Jules Dassin troverebbe probabilmente negli Stati Uniti un clima non ostile per il suo lavoro. Se si vuole, il suo fu il dramma d'un newdealista in ritardo, che il momento oscurantista di MacCarthy costrinse, come Chaplin, a cercare in Europa un nuovo — o più vecchio — mondo in cui e per cui lavorare. Senonché, il distacco dall'America di Dassin è molto minore di quello soffertamente definitivo del grande comico inglese: Dassin è fino in fondo un « europeo d'America », che non ha saputo risolvere in sè le opposte influenze d'una vecchia Europa vivace e liberale, multiforme e allo stesso tempo omogenea in alcune sostanziali linee della sua cultura e d'un'America più svagata e disimpegnata, ma anche più moderna e piena di « occasioni » per un talento giovane e anarchico qual'è quello di Dassin. La cronaca delle rotture del regista con l'America è anche quella delle sue riconciliazioni e d'un solido legame ai circoli culturali democratici degli Stati Uniti. Nato nel Connecticut, a Middletown, il 18 dicembre del 1911, a ventiquattro anni è in Europa e gira il continente seguendo il filo del teatro europeo come forma di introduzione alla duplice attività di attore e di regista che condurrà a New York a partire dal '36. La sua prima esperienza, quattro anni, la conduce in un gruppo « minoritario » rispetto alla grande Broadway, il teatro ebraico Artef.

Oggi Dassin pare aver concluso la fase teatrale, che ricorda per gli insegnamenti ricevutine quanto alla direzione degli attori (e che gli consente nel 1955 di disegnare con incisività il flaccido personaggio del gangster che « canta » alla polizia in *Rififì*), ma dobbiamo credere che essa abbia determinato in gran parte anche la tematica, e non solo il mestiere, del futuro uomo di cinema. Come risulta soprattutto dall'intervista concessa da Dassin a Braccio Agnoletti nel '53 (1), egli si ricollega con simpatia al movimento dei « Living Newspapers ». Che cos'erano i « Living Newspapers »? Costituirono uno dei più interessanti riflessi in campo culturale del newdealismo rooseveltiano. La pubblica amministrazione, in sostanza, destinava parte dei fondi in bilancio al teatro, per degli spettacoli, per lo più affidati alla più giovane generazione, impostati su temi di attualità, da cui il nome di « giornali viventi », spesso contaminati utilmente di formule prese dalla rivista — gli « sketches » ecc. — e attraverso i quali il governo riu-

---

(1) Braccio Agnoletti: *Dassin proibito*, in « Cinema nuovo », Milano, n. 14, 1953.

sciva ad interessare il pubblico medio ai tempi della vita civile e ai problemi politici e di costume della nazione. Il « giornale vivente » non era in sè uno strumento di propaganda, e veniva lasciata una ampia libertà ai registi e agli autori per svolgere, anche nei riguardi del governo, una costruttiva, e veramente civile, critica politica, spesso in forma di satira di costume. Più tardi, il declinare dello spirito newdealista coincise con il declino di questi spettacoli, via via più controllati dall'alto e via via sempre meno finanziati, fino alla totale estinzione del genere. Dassin deve la sua partecipazione a questo periodo del teatro americano all'interessamento del produttore teatrale, e poi regista e attore cinematografico, Martin Gabel, che fu bene impressionato da un adattamento radiofonico del « Cappotto » di Gogol fatto da Dassin nel '40; lo stesso anno egli poté mettere in scena a Broadway il « Living Newspaper » *Thè Medicine Show* di Oscar Saul e H. R. Hays al New Yorker Theatre. Il primo scontro fra il talento irrequieto e le ambizioni del giovane regista, allora ventinovenne, da un lato, e la realtà produttiva e industriale dall'altro ha luogo proprio con questo spettacolo che doveva aprirgli le porte di Broadway e invece si risolse in un fiasco. Deluso, Dassin accettò di ricominciare dalla gavetta, lasciando il teatro per il cinema, di cui non conosceva nemmeno l'abbicì.

Accettò così un contratto di sei mesi da una grande casa, la R.K.O., come assistente alla regia di Garson Kanin per *They Knew What They Wanted* e di Alfred Hitchcock per *Mr. and Mrs. Smith* (Il signore e la signora Smith). Il periodo di apprendistato non pare entusiasmare molto reciprocamente l'ex uomo di teatro e la grossa casa produttrice e terminati i due film il contratto non viene rinnovato. Dassin tuttavia si sente già incoraggiato a dirigere qualcosa di suo, e come è naturale si rivolge contro la direzione più facile, cercando di comporre un'opera d'atmosfera, d'incubo, basata su un classico racconto letterario: *The Tall - Tale Heart* di Edgar Allan Poe. Il racconto, come è noto, aveva già sollecitato la fantasia di Griffith, che nel '14 se ne era servito, con altri due, per realizzare *The Avening Conscience,* ma che, sul piano sperimentale, era stato portato sullo schermo anche da Charles Klein nel '27 e da Ubaldo Magnaghi (con Alberto Lattuada scenografo) in formato ridotto una ventina d'anni fa in Italia. Il cortometraggio in due bobine Dassin riesce a farselo produrre da un'altra grande casa, la M.G.M., che tuttavia si dimostra molto scettica sui risultati e, vista la prima copia, lo archivia. A quel che più tardi raccontò lo stesso regista (2), la sua carriera cinematografica non finì in quel punto per un puro miracolo: un cinemino di Hollywood telefonò alla M.G.M. per avere una nuova copia d'un cinegiornale che si era perduto e la casa sbagliò scatola e mandò il breve film di Dassin, che ebbe un successo sbalorditivo. Immediatamente egli diviene la giovane speranza della casa, che lo fa esordire con un film di propaganda interpretato da Conrad Veidt, *Nazi Agent.* I momenti difficili sembrano appartenere al passato e, a dire il vero, non sembra che il nuovo regista proponga alla Metro film pericolosamente anti-

(2) François Truffaut e Charles Chabrol: *Entretien avec Jules Dassin,* in « Cahiers du Cinéma », Parigi, n. 46-47, 1955.

commerciali, sicchè può realizzare a suo modo una vivace commedia, *The Affairs of Martha.*

Forse è il successo dell'inizio, forse il risvegliarsi di maggiori ambizioni, a partire dal terzo film, *Reunion in France* (La grande fiamma), inizia la guerra fra il regista e i produttori, che pare gli impediscano di seguire sia la fase preliminare al lavoro sul « set », la sceneggiatura, sia quella successiva, il montaggio. Il risultato più penoso di questo contrasto è *The Canterville Ghost* (Lo spettro di Canterville), un completo e grossolano tradimento della garbatamente ironica fiaba di Oscar Wilde. Indignato, Dassin lascia Hollywood e pratica un suo « Aventino », ritirandosi per più di un anno in una remota spiaggia, convinto che la Metro gli rescinda il contratto. Invece la casa lo richiama e gli affida, per non tenerlo inutilizzato fino alla scadenza, la regia di altri due film. Di questi, *Two Smart People* (La taverna dei quattro venti) mostra alcuni aspetti interessanti: Dassin vi si rivela ormai uomo di compiuto mestiere, capace di nobilitare gli schemi d'un comune giallo con una continua invenzione: il mescolarsi d'un drammatico inseguimento a un orgiastico carnevale che riempie di sè strade e piazze fa già intravvedere il malizioso compiacersi del regista per certi effetti e un gusto « spettacolare » della violenza. Terminato il suo giallo, egli si ritrova a fare il bilancio di cinque anni di Hollywood: è di nuovo a zero, senza prospettive, dopo una serie di liti e di continue insoddisfazioni.

Per riaccostarsi allo schermo, dopo una breve ed involontaria vacanza, doveva incontrare l'uomo che credesse in lui ed anzi che lo stimolasse a proseguire in una direzione controcorrente. Quest'uomo fu Mark Hellinger, personalità multiforme, la cui « way of life » è simile a quella di molti americani giunti al successo per strade diverse: « columnist » dal '23 al '29 del « Chicago Tribune Syndicate » e del « New York Daily News » passa nel decennio 1930-40 al « King Features Syndicate » ed al « New York Daily Mirror », scrive due libri di racconti, « Moon Over Broadway » e « The Ten Million », è autore e produttore di alcuni spettacoli per Ziegfeld ed infine fornisce i soggetti a film come *Nigth Court* di Van Dyke, tratto da una sua commedia, o come *Broadway Bill* di Frank Capra, divenendo dal '37 un attivo « producer » della Warner, della Fox ed ancora della Warner, ma trovando anche il tempo durante il conflitto di fare il corrispondente di guerra nel Sud Pacifico per la potente catena giornalistica di Hearst. Hellinger dà modo a Dassin di realizzare il primo film « suo », meriti e demeriti del quale vanno tuttavia anche al futuro regista Richard Brooks che firma da solo lo scenario. Prima e dopo *The Big House* di Hill (1930) il film carcerario ha goduto di solide simpatie a Hollywood, mescolandovisi insieme il senso dell'avventura, il tono del dramma e la possibilità « predicatoria ». Dassin, per dire qualcosa di diverso, desidera rendere evidente un certo accento realistico, inteso come scrupolosa aderenza alle caratteristiche « vere » dell'ambiente (anche dell'ambiente morale, è ovvio). Per immedesimarsi nello spirito di *Brute Force* si fa internare in incognito in un penitenziario e vi rimane alcune settimane come un semplice detenuto. *Brute Force* vuol essere un film corale: le diverse *stories*

— inserite anche per giustificare, mediante il racconto alla rovescia, l'inserzione di alcune attrici, da Ann Blyth a Yvonne De Carlo — si mescolano e si fondono nel preparare la meticolosa, quasi scientifica, evasione d'un gruppo di detenuti dal penitenziario. Come storia secondaria, Dassin e Brooks sviluppano il contrasto fra la sostanziale « onestà » dei delinquenti e la disumanità del capo delle guardie che simboleggia il nazismo col suo culto del superuomo. Il tema è quindi complesso, articolandosi su due direttrici, la dialettica buoni-cattivi esposta in termini paradossali ed una dialettica, che rimarrà tipica del regista, forza positiva — forza bruta. Pur provenendo dal newdealismo, Dassin non si rivela un pacifista, secondo una radicata tradizione anglosassone, ma prospetta la necessità della forza come solutrice degli attuali conflitti (tutto questo sarà posto in massima evidenza in *Celui qui doit mourir*). Questa tematica trova la sua puntualizzazione nella sequenza conclusiva, quando la camera « contempla », è il termine più proprio, il carcerato ribelle, ferito a morte e pur ancora maestoso, simbolo della forza positiva, che innalza sopra le spalle, in un ultimo gesto di potenza, il cadavere dell'aguzzino ucciso, la forza bruta sconfitta. Lo spettatore avverte però che la materia pur incandescente non s'è fatta poesia e d'altro canto non è rimasta documento: fra i due poli si è frapposto il gusto per lo spettacolo, ed in definitiva per l'effetto, che rompe l'equilibrio narrativo e non consente di parlare d'uno stile compiuto (e le pagine migliori sono quelle più spoglie, più modestamente documentarie, ad esempio certi colloqui fra i detenuti, pieni di sogni e di desideri compressi e insoddisfatti). Il film gode subito di un vasto successo anche sul piano commerciale ed in alcuni penitenziari arretrati, sotto la spinta dell'opinione pubblica impressionata dal film, si mutano i regolamenti e i dirigenti più « duri ». E' il 1947.

L'anno seguente, Hellinger propone al regista un racconto poliziesco di Martin Wald, che secondo binarii usuali racconta l'inchiesta della polizia su un gangster. Dassin ritiene che il soggetto sia mediocre e che per animarlo bisogna realizzarlo in modo inconsueto, che lo distacchi dai normali film gangsteristici di seconda categoria. Nello stesso tempo scopre per caso su una bancarella un libro di fotografie su New York, una New York inedita, grigia, triste, piuttosto lontana dai sorridenti clichés delle agenzie turistiche. Il libro si intitola *The Naked City*, « La città nuda ». Dassin ha trovato il « vestito » per il suo soggetto poliziesco: l'indagine della polizia sarà il pretesto per una scoperta di una più realistica New York. Per la prima volta un film hollywoodiano è girato sui luoghi veri, senza ricorrere ai trasparenti, per la prima volta il dialogo e la sceneggiatura fin nei suoi particolari nasce a contatto di esperienze di osservazione diretta del regista e dello sceneggiatore Albert Maltz. Dassin, libero dalle precedenti tentazioni di « far spettacolo », narra con vigore e con misura, ed il film fa parlare di influsso del neorealismo italiano, e gli viene assegnata frettolosamente l'etichetta di « neorealismo americano ». Come si è visto, gli aspetti di novità nascono in modo un poco accidentale, ed in ogni caso non si saldano attorno ad una chiara e coerente prospettiva interiore, anche se al-

cune direttrici tematiche di Dassin cominciano a rivelarsi costanti, ad esempio l'importanza attribuita alla violenza.

Mentre nel '48 esce il film sul circuito mondiale, il maccarthismo scoppia in tutta la sua virulenza. Il primo collaboratore di Dassin, Albert Maltz, viene arrestato, e il regista è preso in una rete di diffidenza e di sospetto a cui non è estranea la sua opera che già si rivela anticonformista ed anarchicheggiante. La morte di Hellinger concorre ad allontanare Dassin da Hollywood, deluso e inaridito. Torna al teatro, senza impegnarsi, mettendo il suo talento al servizio di testi di divertimento, come la commedia musicale « Magdalena » di cui cura la regia al Ziegfeld Theatre nel 1948. I tempi si fanno duri per Dassin, e la campagna maccarthista gli consente ancora di lavorare, ma tenendosi alla larga dai temi di impegno. Nel '49 realizza per la Fox la versione cinematografica, curata per lo scenario dallo stesso autore, del romanzo di A. I. Bezzerides « Thieves' Market »: *Thieves' Highway*. Nel raccontare d'un camionista di San Francisco e della corruzione d'un sindacato dei mercati di frutta, Dassin si preoccupa di realizzare un film drammatico con dignità, concedendosi una sequenza di effetto, un camion che cadendo giù da una scarpata lascia sparpagliarsi di qua e di là le mele di cui era carico (per cui si è parlato, con qualche esagerazione, di « scena lirica di rara bellezza »), ma dando il meglio di sè ancora nei momenti più spogli e documentari. Con *Thieve's Highway* il vigore documentario di *The Naked City* rischia già di farsi maniera. Nel '50 la Fox tenta di ripetere il succeso commerciale di *The Naked City* sostituendo a New York Londra, al giallo di Martin Wald un giallo di Gerald Kersh, ma il gioco non riesce. Le vicende d'un uomo che ha dato noia ad una gang e sulla testa del quale la gang ha posto una taglia, dànno lo spunto per un vagabondare per la Londra dei bassifondi, ma il gusto dell'effetto, le tentazioni di fare spettacolo, i lati contraddittoriamente antirealistici della personalità di Dassin prevalgono e lo spingono a un negativo compiacimento della bella inquadratura ed in conclusione ad un pesante formalismo. Questa esperienza chiude per lui il periodo hollywoodiano, e dopo un'altra pausa di inattività e di difficoltà si rifugia ancora sui palcoscenici di New Yok e dirige gli sketches d'una rivista che ha per eccezionale « vedette » Bette Davis: « Two's Company », all'Alvin Theatre. Intanto il clima antidemocratico del maccarthismo è giunto al massimo e l'aria comincia ad essere irrespirabile: Dassin trova sempre meno lavoro e deve lasciare gli Stati Uniti, senza nessuna prospettiva davanti. Va detto che, come è nel suo temperamento, egli va via senza chiasso, pensando come re Shadohv che « quando questa bufera sarà passata ritornerò. Ma per ora aspetterò in Europa ».

Forse timoroso di impegnarsi in un tema scottante, egli preferisce tenersi sul piano del sorriso, della satira non troppo cattiva: innamorato dell'America e deluso dell'America, desideroso di criticare e di difendere, si orienta in Francia verso un film brillante, in apparenza senza problemi. *L'ennemi public n. 1*, per l'interpretazione di Fernandel e di Zsa Zsa Gabor. Sarà una satira bonaria, in cui il solito bietolone, capitato in mezzo ai gang-

sters, viene scambiato per un potente « pericolo pubblico ». Il film sarà, in sostanza, un modo per riavviare il discorso, per farsi conoscere in un ambiente nuovo e preparare la strada a prove di maggiore impegno. Senonché, proprio alla vigilia del primo colpo di manovella, quando già il film è pronto nei dettagli, il capo dei sindacati operai di Hollywood, Roy Brewer, interviene presso il « Centre du Cinéma » per tentar di bloccare il lavoro e fa sapere sotto forma di « consiglio » all'attrice Zsa Zsa Gabor che sarebbe per lei controproducente nei confronti dell'ambiente hollywoodiano se partecipasse a un film diretto da un « filo-comunista » come Dassin. Si intavolano trattative, ma la pressione del sindacato si fa pesante. Zsa Zsa Gabor pone alla produzione l'aut-aut: o via Dassin o via lei. Educato come sempre, il regista « per non mettere in imbarazzo » i francesi, si ritira in buon ordine e lascia il suo posto a Verneuil. In realtà, Dassin non si rende conto d'essere ormai isolato e nell'intervista citata ad Agnoletti, a poco tempo dallo spiacevole incidente con la Gabor, esprime il proposito di far rappresentare in America una sua commedia basata sulle sue presenti disavventure. Progetto che non ha corso, come nessun altro suo progetto, per cinque lunghi anni di disoccupazione, durante i quali egli tenterà, in Italia, di portare sullo schermo il « Mastro Don Gesualdo » di Giovanni Verga, ma ancora una volta sarà ostacolato dalla diffidenza creatasi intorno alle sue resistenze a MacCarthy.

Nel '56 accetta di fare un film poliziesco, l'ennesimo film poliziesco, pur di tornare a galla, ed è *Du Rififi chez les hommes* che lo riporta d'un colpo alla notorietà internazionale. Il naturalismo acre di Le Breton è corretto in un film « nero » che traveste la materia avventurosa con ambizioni psicologiche non sempre maturate. Dassin vi ripropone un talento smaliziatissimo nel costruire pezzo per pezzo, documentandosi scrupolosamente, un furto con scasso in una gioielleria. Seguendo il metodo di *Naked City*, ormai razionalizzato a mestiere, egli va a trovare autentici ladri, ne ascolta i pareri e le critiche, e gira infine nei veri quartieri malfamati di Parigi. Torna l'ambiguo e pericoloso tema della « violenza necessaria »; un gangster « buono » contro un gangster « cattivo », impegnati in una partita che termina con la morte d'ambedue. Vi è tuttavia ancor molto di esteriore e di voluto, ma il successo del film riapre al regista il credito e la fiducia dei produttori: ben cinque di essi, di vari paesi, si associano per fargli realizzare, secondo un procedimento assai simile a quello di Visconti per *La terra trema*, il primo « suo » film dopo tanti anni: *Celui qui doit mourir*. Sul successo incontrastato del film al festival di Cannes del 1957 e sulle sue caratteristiche si è già discorso in questa rivista (3). Oggi Dassin prepara *La loi*, un altro film inquietante, un altro film europeo. L'americano Dassin ha forse trovato la pace nella vecchia Europa, ma i suoi figli studiano negli Stati Uniti ed il suo cuore, forse, attende solo le condizioni d'un ritorno che costituirà una doverosa riparazione nei confronti d'un regista attorno a cui ingiustamente s'era creato il vuoto.

(3) Ernesto G. Laura: *Cannes '57: problemi della coscienza inquieta*, in « Bianco e nero », Roma, n. 6, 1957.

Jules Dassin, uomo del Sud

di FERNALDO DI GIAMMATTEO

Dassin ha il dono della pacatezza. Tanto è teso e spasmodico nell'orchestrare un film quanto è riservato, controllatissimo, nell'esprimere le proprie idee. Non alza mai la voce, non si infervora. Può darsi che sia una astuzia, ed è certo una civetteria che serve a nascondere una sorda tenacia interiore. L'educazione anglosassone lo ha fatto così: pacato, tranquillo e cocciuto. Un uomo sempre pronto ad esplodere ma che non esplode mai: la espressione dell'autentico se stesso l'affida ai film.

Potremmo immaginarlo, al massimo, un uomo dalla collera fredda. Gli occhi chiari e acquosi, il volto quasi infantile, i gesti assai parchi, la figura minuta e secca traggono in inganno, ma solo per un momento. Parrebbe un indifeso, un mite. Finchè sta zitto, vogliamo dire. Perchè se parla — bastano poche parole per comprenderlo — si rivela un polemista irriducibile. Così, sul filo del discorso le apparenze vanno in frantumi, una per una, e dal fondo emerge un Dassin che non ha più alcun rapporto con la sua figura fisica. Un Dassin — per precisare ancora — diverso pure dai suoi film. Un terzo Dassin, insomma, che val la pena di conoscere.

E' in Italia per girare *La loi,* tratto dal discusso romanzo di Roger Vailland, premio Goncourt. Ci è venuto con un'idea piantata nel cervello, e che può essere detta in due parole: gli italiani del Sud sono esattamente come li ha descritti Vailland; e se gli italiani — del Sud e del Nord — non ci credono, peggio per loro. Su questo punto non accetta alcuna discussione. Ha la verità in tasca: verità controllata, dice, indiscutibile.

DASSIN — *"Ho visitato l'Italia meridionale, vi ho scoperto la stessa atmosfera del romanzo di Vailland. Oserei dire che Vailland ha visto le cose che gli stessi italiani non vedono. Prendete questo esempio: sull'*Express, *in Francia, hanno pubblicato un dibattito al quale partecipavano cinque italiani, scrittori e critici letterari. Ad ognuno hanno domandato se quel che il libro conteneva era più o meno vero. Ora, il curioso non stava nelle opinioni dei cinque sul romanzo, ma nella differenza fra le varie opinioni. Non ce n'eran due che dicessero la stessa cosa; ognuno vedeva l'Italia meridionale a modo suo. Ecco, questo per dire che uno scrittore vede quello che vede ed ha il diritto di offrirci quella che egli ritiene sia la verità. Per parte mia, ho trovato il romanzo molto aderente alla realtà di un piccolo centro sulla costa adriatica. So bene che in Italia si sostiene il contrario: si dice che Vailland ha visto gli italiani secondo il solito pregiudizio che di essi si ha all'estero. Perchè questo? Ma è semplice. Gli italiani non*

vogliono riconoscere che nel loro paese esistono ancora tradizioni feudali. Ci sono nel Sud e nel Nord dell'Italia, ci sono in Francia, ci sono in tutto il mondo. Si dice che si fanno molti progressi, ma non è vero. Si va molto adagio, ecco la verità. Il mio film, credo, esprimerà ancora meglio la strana contraddizione che si trova nella vita di tutti i paesi, dove coesistono il passato, il presente e il futuro che li aggredisce da ogni parte e li spinge innanzi. Questo lo potete osservare nelle persone evolute. In una cittadina come Porto Manacore saranno duemila: sono quelli che vanno al caffè, che seguono la televisione e ne discutono, che si esprimono con un linguaggio moderno. In loro, soprattutto, vive la contraddizione fra passato e presente; e ciò dovrebbe essere ancor più visibile nel film, grazie alla tecnica delle immagini".

Che cosa si può obiettare ad un cocciuto di questa forza? Come gli si può fare intendere che un conto è discutere delle sopravvivenze feudali nell'Italia meridionale (che nessuno sognerebbe di negare, e che semmai appaiono ancor più crude ai nostri occhi che non a quelli di Vailland) e un conto ben diverso è ritrarre il Sud prendendo a modello — come ha fatto il romanziere francese — non la realtà bensì il folclore letterario di un D'Annunzio e le proverbiali, « italianissime » crudezze erotiche del Boccaccio? E si citano D'Annunzio e Boccaccio, perchè questi nomi paion riassumere per la media cultura francese (cui senza dubbio Vailland appartiene) tutta l'Italia. Come *La loi* dimostra. Le avventure del vecchio don Cesare, granitico dittatore della vita sessuale d'una città intera, di Marietta, verginella scaltra, di Matteo Brigante, mafioso di salda tempra, di donna Lucrezia, che si abbandona al bovarismo sotto il sole d'agosto (solleone, ossia *soleil-lion*: precisa Vailland), di Attilio, il commissario dongiovanni, delle donnette più o meno smaniose, dei guaglioni e di tutti gli altri sarebbero interessanti e gustose ad un patto: che, dietro ad esse, si avvertisse la realtà autentica di un paese, di una società o, se volete, di un mondo. Il guaio è che, dietro, sta solo un bell'elenco di *sentito dire;* e le avventure fan l'effetto di un gratuito e meccanico *divertissement*. Ma Dassin insiste, e chiarisce. A parte Vailland, e le polemiche inutili, qual'è la sua idea del film?

DASSIN — "Naturalmente, i fatti del romanzo saranno ridotti a forma drammatica, secondo le esigenze del cinema. Cercherò di realizzare quei personaggi, modificandoli in questo senso. Ma solo in questo senso. Per il resto, vorrei essere molto fedele — anche nei particolari — al romanzo. Dove mi scosterò da Vailland sarà nelle conclusioni di ordine filosofico che egli trae dall'opera, e in particolare dal "gioco della legge" che le dà il titolo. Vaillard ha inteso trasformare tutta la vita umana in una specie di crudele gioco della legge, nel quale vince e domina il più fortunato, il più feroce. Su questo non sono d'accordo. L'ho detto a Vailland. Pur esprimendogli la mia ammirazione, non gli ho lesinato le critiche su questo punto. Perciò, muterò il finale perchè non credo — nè nella vita nè nella filosofia — al pessimismo. Credo assai più all'ottimismo, e mi auguro che il film sia (più che il romanzo) aperto alla speranza".

Realtà, ottimismo, speranza: ricordiamo queste parole. Ci saranno utili ancora, per Dassin. E poi, il Sud, la gente del Sud, i problemi del Sud. Ci viene subito alla mente *Colui che deve morire* — una storia « meridionale » —, e quel progetto per il *Mastro Don Gesualdo* che il regista elaborò la prima volta che venne in Italia e al quale ancora pensa. Esiste, in lui, una certa tendenza per le storie aspre e sanguinose, un gusto preciso per gli ambienti primitivi. E' probabile che abbia nella testa, al sommo delle sue aspirazioni, un particolare Sud, violento e tutto scoperto; un Sud come immagine della vita, per lui. Sottintende: immagine vera e ottimistica, quasi che la realtà del Sud fosse un'ancora di salvezza per un artista che teme di essere (ma non lo confesserà mai) un disperato pessimista. Proviamo a vedere.

DASSIN — *"Se* La loi *avrà qualche punto di contatto con i miei film precedenti, e se dovessi dire a quale di essi assomiglierà di più, non esiterei un istante a citare* Colui che deve morire. *Anche quello era un film vero, molto vero. Qualcuno ha criticato i costumi dei personaggi, chiedendomi che razza di inverosimili contaminazioni avessi inventato. Ma io non inventai nulla. Tutti i costumi li trovai sul posto e li fotografai così com'erano. L'azione si svolgeva in un piccolo villaggio agricolo, dove la gente è poverissima e pochi hanno in mano tutta la ricchezza. Eppure, anche la povera gente sogna di dare un'istruzione ai propri figli e di migliorare la loro condizione; e i figli, dopo aver studiato, tornano a casa e diventano gli avvocati, i maestri, i medici del villaggio. Lì trovate questo movimento costante, questa contraddizione continua: movimento e contraddizione che sono gli stessi nelle piccole città della Grecia, in quelle dell'Italia meridionale, o in quelle della Louisiana. Nel Sud di ogni paese. E' la stessa geografia che concede al Nord i benefici dell'industria (dove il proletariato si trasforma in borghesia); al Sud resta l'agricoltura. Fra tutti i film che ho fatto,* Colui che deve morire *è quello che mi piace di più. Non so se molti sono d'accordo con me, ma se potessi fare un solo film in vita mia, e mi fosse dato di scegliere, sceglierei questo. Non solo per ragioni formali, ma anche per il contenuto. In questo film ho cercato di esprimere il significato del nostro tempo".*

L'amore per il Sud si dilata sempre più. Dassin, oltre tutto, nutre simpatia e ammirazione sincere per i meridionali; soprattutto per i meridionali italiani. Parlando, non nasconde — pur nella pacatezza costante di un discorso di cui non altera mai il tono — l'entusiasmo. Siamo alla vicenda del film che avrebbe voluto trarre (e vuol trarre: « quel film lo farò », sostiene fermissimo) dal romanzo verghiano.

DASSIN — *"Per me,* Mastro Don Gesualdo *è una delle opere più importanti di tutte le letterature. Quando lavoravo alla riduzione del romanzo, feci un sopraluogo nel centro in cui si svolge l'azione, a Vizzini. Nulla era cambiato. Fu un'impressione formidabile. Tutti sapevano che sarei andato per prepararvi il film, mi aspettavano. Straordinario:, tutti, in quel villaggetto, conoscevano il romanzo. Volli fare la stessa passeggiata*

che faceva Don Gesualdo per visitare il padre che lavorava nella cava. Vennero con me, e passeggiando discutevano del personaggio, del libro. Pareva di essere piombati in una città dell'antica Grecia. Erano seicento, pensate, e con loro ebbi una discussione così viva, ricca, concreta, che ancor oggi la ricordo. Raccontai queste cose a Brancati, che ne rimase molto commosso. A Creta, dove girai Colui che deve morire, *fu diverso. Creta è la patria di Kazantzakis, ma la gente non sa leggere, non poteva conoscere il libro. Così, per molte sere, raccolsi gli abitanti nella piazza, davanti alla scuola, e raccontai loro la storia. Mi servivo di un attore greco, che traduceva. Ed erano così interessati, così tesi, che non volevano più andare a casa".*

Questa nuova base di partenza — il Sud — sembra aver messo un punto fermo alle vicissitudini dell'artista. Fra il Dassin del passato e il Dassin di oggi c'è un abisso. Anche il tono, ormai, è diverso. Ma del passato, che cosa è rimasto? Alcune esperienze tecniche, qualche rancore, un certo numero di idee. Il tutto compone quello che potremmo chiamare il « retroterra » di Dassin, americano per sbaglio, regista hollywoodiano per sbaglio. Nessun rimpianto; solo ricordi netti, dai quali scaturisce — implicito — un alto concetto di sè, e un basso concetto dei produttori americani. Anzi, dei produttori in genere, dell'industria cinematografica, proprio in quanto industria.

DASSIN — "Se La città nuda *fu un film importante, lo fu certo meno di quanto comunemente si crede. Di quanto ritengono i critici, almeno. Passai molti guai per girarlo, è vero. E non si trattava della solita mancanza di tempo che affligge i registi presi nell'ingranaggio dell'industria. Il film non era, per Hollywood, quella che si dice una produzione normale. Al contrario. Fu girato alla garibaldina, per le vie di New York. Si dovettero affrontare molte difficoltà tecniche in fase di ripresa, perchè girammo quasi tutto alla luce del giorno. L'operatore, che è uno dei migliori del mondo, era sconcertato. Negli Stati Uniti un operatore ha il diritto — in base ad accordi sindacali — di far scrivere sul ciak "shot under protest"* (girato contro la volontà dell'operatore) *quando gli sembra che i desideri del regista contrastino con le norme più elementari della fotografia. William Daniels, che è un ottimo amico mio, lo fece dodici volte. "Mi ci hai costretto", diceva. Se un fatto simile accade una volta ogni cinque anni, fra un regista e un operatore, si parla di scandalo. Bene, Daniels vinse l'Oscar. Questo, per spiegare la natura "antihollywoodiana" di* Città nuda. *Girammo il film in cinquantuno giorni: cinquanta in esterni e interni veri e uno in studio. Non fu una rivoluzione, intendiamoci. Fu solo un cambiamento nella routine. Dirò che il soggetto non mi piaceva. Non era una storia vera. Poteva esserlo, però. Fatti del genere accadono tutti i giorni: in una grande città si commette un delitto, la polizia cerca l'assassino. Ma a me, ripeto, non piaceva. Oggi mi rimprovero di non aver compiuto una indagine approfondita sulla realtà, per raccogliere il materiale necessario all'impostazione della storia. Nulla di eccezionale, comunque. Fu sempli-*

cemente un tentativo di dire la verità su un certo luogo, un certo ambiente. "Ecco, qui le cose stanno a questo modo"; così voleva essere Città nuda".

I rancori, le idee. I primi dissimulati, le seconde dichiarate senza esitazione. L'esperienza americana ha lasciato nell'animo di Dassin segni contraddittori: odio e amore, disprezzo e ammirazione. Sentirsi staccato da Hollywood provoca in lui rabbia e nostalgia, forse un vago senso di insicurezza. E' molto difficile dirlo con precisione. Fatto sta che, parlando dell'industria americana e dei suoi problemi, egli tende a generalizzare, ampliando colpe e meriti in un quadro più vasto. Quei problemi diventano problemi di tutti; e si capisce bene che Dassin non vuol far pesare sul giudizio le sue personali disavventure e cerca di essere obiettivo, distaccato. In questo, lo aiuta la pacatezza abituale. Può accadere che ogni tanto affiori il risentimento personale verso un'industria che, ossessionata dal maccartismo, giunse a metterlo alla porta, ma il regista è così vigile da annullarne subito l'effetto, con una serie di considerazioni generiche. Provocatelo sulla censura, in America e altrove, e vi accorgerete di questo altalenare fra i suoi guai e i problemi di tutti. Vi accorgerete anche della profonda saggezza delle sue opinioni; e sono certo la rabbia e il dolore provati — quando dovette lottare contro le imposizioni, quando fu « esiliato » e rimase senza lavoro — a farle così sagge.

DASSIN — "Si può parlare all'infinito sulla censura. Ma la censura esiste, purtroppo. Tutte le volte che si tenta di fare un film con qualcosa dentro — che ha qualcosa da dire, o vuol dirlo in modo diverso dal solito — si corre il rischio di scontrarsi con la censura. E se uno riesce a spuntarla, è un successo per tutti. E' una situazione che va maturando a poco a poco. In America la censura si è troppo spesso puntigliosamente irrigidita: i produttori hanno subito troppo a lungo per poter reagire. Ora, però, si sente protestare. Anche da parte del pubblico. Così, oggi, a Hollywood la censura è meno fanatica ed irragionevole di quanto non fosse due anni fa. Precisiamo, allora. La censura non esiste nè per volontà dei governi nè come conseguenza di particolari atteggiamenti politici. Esiste perchè i produttori vogliono che esista. E dal loro punto di vista, hanno ragione. Producono i film per fare quattrini, ovviamente. (Pochissimi sono i produttori, in tutto il mondo, che fanno un film per fare un film). Con la censura credono di proteggersi, di garantirsi. Sbagliano: perchè, in questo modo, si autolimitano e chiedono ai censori che cosa debbono fare, per garantirsi da eventuali rischi. E' un errore, lo so. Eppure, oggi comincio a capire i problemi dei produttori. Forse è perchè sto diventando vecchio: non tanto, un po' vecchio. Ci vuole un mucchio enorme di denaro per produrre un film, questo è il gravissimo handicap del cinema. Sono convinto che se il produttore dovesse rischiare un decimo di quel che rischia normalmente, avrebbe assai meno timore della censura.

Un tempo ero persuaso che un buon film fa sempre quattrini. Ma non è vero, dobbiamo ammetterlo. Forse è colpa nostra: abbiamo fatto pochissimo per elevare il gusto del pubblico, anzi abbiamo fatto di tutto per abbas-

sarlo. I produttori lo sanno e da questo fatto hanno ricavato una specie di legge: ricordandarsi sempre che i film si rivolgono ad un pubblico che ha la mentalità di un bambino di cinque anni. Tutto ciò è ridicolo, ma nasce dalla realtà degli incassi. Come si può risolvere il problema? C'è una soluzione? Probabilmente sì. Bisognerebbe operare una fortissima riduzione dei costi, giovandosi dei progressi tecnici".

Potrebbe continuare su questa strada, analizzando meglio il rimedio proposto, ma non lo fa. Un improvviso cambiamento di umore lo trascina altrove; l'indignazione prende il sopravvento. E' interessante seguirlo perchè qui viene alla luce un altro aspetto della sua personalità complessa. Come definirlo? E' la sua reazione dinanzi ad un problema morale. La furia contenuta — fredda e lucidissima — che gli suggerisce lo spettacolo di una ingiustizia. Ingiustizia, diciamo meglio, nella quale crede di poter essere coinvolto anche lui, un giorno, vittima anche lui come altri. Una macchina mostruosa come quella del cinema — protesa verso il guadagno immediato, a costo di distruggere gli uomini che la fanno funzionare — non avrà mai pietà. V'è chi si rassegna, pensando che sia inevitabile come una legge di natura; e chi si ribella, ritenendo che qualcuno abbia pure la colpa di tutto questo. Dassin appartiene ai ribelli, agli apostoli della ribellione. Siamo alla presenza della parte più nobile della sua personalità.

DASSIN — *"Molti film italiani non fanno quattrini. E' un fatto doloroso. Lasciatemi parlare di Rossellini, a questo punto. Io ho un immenso rispetto per Rossellini. Molti dei suoi film non hanno incassato una lira, ed erano buoni film. Non ho visto un solo film di Rossellini per cui si potesse dire: "E' tutto da buttar via". C'era sempre qualcosa di interessante e, spesso, molte cose di grande qualità. Purtroppo, quando si va a teatro o al cinema, o quando si legge un romanzo, si misura tutto in base al successo. Non ci si domanda se è un film interessante, se contiene idee o immagini interessanti, come se ciò non contasse nulla. Perchè questa mancanza di rispetto, di gratitudine, che in molte parti d'Italia c'è per Rossellini? Per l'uomo che ha portato il cinema italiano in tutto il mondo, per l'uomo al quale il cinema italiano deve moltissimo? Lasciatemi dire un'altra cosa. In America feci parte di una commissione nominata dal sindacato dei registi cinematografici. Un giorno andammo dai produttori, e io dissi loro: "Sentite, c'è un uomo che muore di fame. Bisogna aiutarlo, fargli fare un film. E' un uomo che ha diritto di lavorare, nel cinema". Mi risposero che il pubblico non lo voleva più. E io dissi che bisognava* imporlo *al pubblico, perchè quell'uomo si chiamava Griffith. Perchè lui, che è il padre di tutti noi, non riusciva a trovar lavoro. Parlavo, quella volta, agli uomini più ricchi di Hollywood, a coloro che controllano tutto il cinema. Se noi oggi andiamo al cinema, lo dobbiamo a Griffith.*

Ancora. Io ho fatto Rififi, *un film commerciale. L'ho fatto per lavorare e per guadagnare, nient'altro. Non avevo alcuna giustificazione artistica, sociale o filosofica. Ma Rossellini non tenta di fare un* Rififi. *Non vuole, non scende a questo livello. Perciò deve essere rispettato, e il cinema italiano gli deve lavoro e gratitudine. Quando un cavallo da corsa vince, gli*

mettono al collo una ghirlanda di fiori e gli dànno lo zucchero. Se perde, lo mandano in un allevamento e ne fanno un riproduttore. Ecco, io credo che Rossellini potrà vincere ancora molte corse; ma se così non fosse, lo si impieghi almeno per creare nuovi registi. Non accetta? E' chiaro, spera ancora di vincere".

Griffith, Rossellini, gli uomini del cinema. E dall'altra, *Rififi*, i prodotti del cinema. Non i film, solo i prodotti dell'industria. Dassin ha avuto la carriera divisa fra i due estremi, sino all'altro giorno, ma oggi ritiene di aver concluso il ciclo. Ha scelto una strada sola: i film. « Vorrebbero che io facessi altri *Rififi*. Tanti altri. All'infinito, una serie di *Rififi* ». Chi potrebbe dargli torto? Dassin, però, dimentica una cosa, o la sottovaluta: un prodotto come *Rififi* è un eccellente pezzo di bravura, prima ancora di essere una merce che si vende bene. Egli vi ha messo una parte di sè. Una parte essenziale, uno stile di racconto e anche una sua idea — aspra, irridente — dell'uomo. Non si è accorto che anche questa era una forma di ribellione, che nasceva da un animo deluso e addolorato. Era il primo film che faceva, dopo la lunga « proscrizione ». Non voleva dire nulla, e intendeva solo fare quattrini, secondo le ferree regole dell'industria, in quel caso consapevolmente accettate. Dopo, ha voluto dire molto, con *Colui che deve morire*. (« C'è un gran numero di problemi in questo film — sostiene — vi si dibatte uno dei maggiori problemi della nostra epoca »). Non si è domandato se è davvero riuscito a dire tutto, chiaramente.

Lo sappiamo, è difficile per un artista — e, soprattutto, per un artista nelle condizioni di Dassin — vedere bene dentro di sè. E' anche giusto che sia così, e che, per esempio, gli sfugga il nesso che congiunge *Città nuda* con *Rififi* e con *Colui che deve morire*. O che non si avveda come l'ansia di agitare problemi grossi affolli i suoi film di fatti, personaggi e allusioni che possono — con l'accavallarsi — nuocere al vigore del racconto. *Rififi*, al contrario, era tutto un compiacimento per la propria bravura. E appariva vigorosissimo. Esiste una via di mezzo, per Dassin? Forse no. Comunque, egli non la vede, e non ne vuole nemmeno sentir parlare. Non è ancora arrivato, per lui, il momento di chiedersi che cos'è — al di là delle idee, dei problemi, della bravura, dell'ostentato ottimismo — questo freddo furore che lo domina. E' troppo immerso nel sogno del Sud — una specie di terra promessa in cui si dovrebbe placare la sua inquietudine — per potersi porre domande. Vive, soffre e si contraddice, piuttosto che discutere di se stesso. A un certo punto, in un impeto di insofferenza, aveva detto: « Discutere del proprio lavoro è molto difficile. Ma che dico difficile. E' pazzesco ». Poi, aveva fatto appello a tutta la cortesia e alla pacatezza che possiede, per continuare. E continuò imperterrito (1).

(1) Le dichiarazioni di Dassin sono state raccolte nel corso di una intervista registrata su nastro magnetico. La Redazione ringrazia Domenico De Gregorio per la collaborazione fornita durante l'intervista e nella successiva trascrizione di essa.

Teatro-filmografia di Jules Dassin

Teatro

1936 **RECRUITS,** di L. Resnick (Artef Theatre, New York).

1937 **200.000,** di Shalom Alekem (Artef Theatre, New York).

1939 **CLINTON STREET,** di Louis Miller - **protagonista:** Jules Dassin (solo come attore) - (Artef Theatre, New York).

1940 **THE MEDICINE SHOW,** di Oscar Saul e H. R. Hays, (Living Newspaper) - **produzione:** Martin Gabel (New Yorker Theatre, Broadway).

1948 **JOY TO THE WORLD,** di Allan Scott (Plymouth Theatre, New York).

MAGDALENA, avventura musicale (Ziegfeld Theatre, New York).

1952 **TWO'S COMPANY,** rivista musicale - **protagonista:** Bette Davis (Alvin Theatre, New York).

Cinema

Assistente alla regia:

1940 **THEY KNEW WHAT THEY WANTED** - **regia:** Garson Kanin - **sogg.:** dalla commedia di Sidney Howard - **scenegg.:** Robert Ardrey - **fot.:** Harry Stradling - **musica:** Alfred Newman - **mont.:** John Sturges - **interpreti:** Charles Laughton, Carole Lombard - **prod.:** Erich Pommer per la R.K.O.

1941 **MR. AND MRS. SMITH (Il signore e la signora Smith)** - **regia:** Alfred Hitchcock - **sogg. e scenegg.:** Norman Krasna - **fot.:** Harry Stradling - **musica:** Edward Ward - **mont.:** William Hamilton - **interpreti:** Carole Lombard, Robert Montgomery - **prod.:** R.K.O.

Attore:

1955 **DU RIFIFI CHEZ LES HOMMES (Rififì)** - (v. Regia).

Regista:

1941 **THE TELL-TALE HEART** - **sogg.:** dal racconto di Edgar Allan Poe - **scenegg.:** Doane Hoag - **fot.:** Harry Stradling - **musica:** Sol Krandel - **mont.:** Adrienne Fazan - **produzione:** M.G.M. (cortometraggio in due bobine).

1942 **NAZI AGENT** - **sogg.:** da un'idea di Lothar Mendes - **scenegg.:** Paul Gangelin, John Meehan jr. - **fot.:** Harry Stradling - **musica:** Lennie Hayton - **scenogr.:** Cedric Gibbons - **mont.:** Frank E. Hull - **interpreti:** Conrad Veidt, Ann Ayars - **prod.:** Irving Asher per la M.G.M.

THE AFFAIRS OF MARTHA (o Once Upon a Thursday) - **sogg. e scenegg.:** Isobel Lennart, Lee Gold - **fot.:** Charles Lawton - **musica:** Bronislau Kaper - **scenogr.:** Cedric Gibbons - **mont.:** Ralph Winters - **interpreti:** Marsha Hunt e Richard Carlson - **prod.:** Irving Starr per la M.G.M.

REUNION (o Reunion in France) (La grande fiamma) - **sogg.:** Laszlo Bus-Fekete - **scenegg.:** Jan Lustig, Marvin Borowsky, Marc Connelly - **fot.:** Robert Plank - **musica:** Franz Waxman - **scenogr.:** Cedric Gibbons - **mont.:** Elmo Veron - **interpreti:** Joan Crawford, Philip Dorn, John Wayne - **prod.:** Joseph L. Mankiewicz per la M.G.M.

1943 **YOUNG IDEAS** - **sogg. e scenegg.:** Ian McLellan Hunter, Bill Noble - **fot.:** Charles Lawton - **direz. musicale:** David Snell - **scenogr.:** Cedric Gibbons - **mont.:** Ralph Winters - **interpreti:** Mary Astor e Herbert Marshall - **prod.:** Robert Sisk per la M.G.M.

1944 **THE CANTERVILLE GHOST (Lo spettro di Canterville)** - **sogg.:** dal racconto di Oscar Wilde - **scenegg.:** Edwin Harvey Blum - **fot.:** Robert Plank - **musica:** George Bassman - **scenogr.:** Cedric Gibbons - **mont.:** Che-

ster W. Schaeffer - **interpreti:** Charles Laughton, Robert Young, Margaret O'Brien - **prod.:** Arthur L. Field per la M.G.M.

1945 **A LETTER FOR EVIE (Una lettera per Eva)** - **sogg.:** dal racconto « The Adventure of a Ready Letter Writer » di Blanche Brace - **scenegg.:** De Vallon Scott, Alan Friedman - **fot.:** Karl Freund - **musica:** George Bassman - **scenogr.:** Cedric Gibbons, Hubert Hobson - **mont.:** Chester W. Schaeffer - **interpreti:** Marsha Hunt, John Carrol, Hume Cronyn - **prod.:** William H. Wright per la M.G.M.

1946 **TWO SMART PEOPLE (La taverna dei quattro venti)** - **sogg.:** Ralph Wheelwright, Allan Kenward - **scenegg.:** Ethel Hill, Leslie Charteris - **fot.:** Karl Freund - **musica:** George Bassman - **scenogr.:** Cedric Gibbons, Wade Rubottom - **mont.:** Chester W. Schaeffer - **interpreti:** John Hodiak, Lucille Ball, Lloyd Nolan - **prod.:** Ralph Wheelwright per la M.G.M.

1947 **BRUTE FORCE (Forza bruta)** - **sogg.:** da un racconto di Robert Patterson - **scenegg.:** Richard Brooks - **fot.:** William Daniels - **musica:** Miklos Rozsa - **scenogr.:** Bernard Herzbrum, John F. De Cuir - **mont.:** Edward Curtiss - **interpreti:** Burt Lancaster, Hume Cronyn, Charles Bickford, Yvonne De Carlo, Ann Blyth, Ella Raines - **prod.:** Mark Hellinger per la Universal.

1948 **THE NAKED CITY (La città nuda)** - **sogg.:** da un racconto di Martin Wald - **scenegg.:** Albert Maltz, Martin Wald - **fot.:** William Daniels - **musica:** Miklos Rozsa, Frank Skinner (supervisione musicale: Milton Schwarzwald) - **scenogr.:** John F. De Cuir - **mont.:** Paul Wheatherwax - **interpreti:** Barry Fitzgerald, Howard Duff, Dorothy Hart, Don Taylor, Ted DeCorsia - **prod.:** Mark Hellinger per la Universal.

1949 **THIEVES' HIGWAY (I corsari della strada)** - **sogg.:** dal romanzo « Thieves' Market » di A. I. Bezzerides - **scenegg.:** A. I. Bezzerides - **fot.:** Norbert Brodine - **musica:** Alfred Newman - **scenogr.:** Lyle Wheeler, Chester Gore - **mont.:** Nick De Maggio - **interpreti:** Richard Conte, Valentina Cortese, Lee J. Cobb, Barbara Lawrence, Jack Oakie - **prod.:** Robert Bassler per la 20th Century-Fox.

1950 **THE NIGHT AND THE CITY (I trafficanti della notte)** - **sogg.:** dal romanzo di Gerald Kersh - **scenegg.:** Jo Eeisinger - **fot.:** Max Greene - **scenogr.:** C.P. Norman - **musica:** Franz Waxman - **mont.:** Nick De Maggio - **interpreti:** Richard Widmark, Gene Tierney, Googie Withers, Francis L. Sullivan, Hugh Marlowe, Herbert Lom, Mike Mazurki, Charles Farrell - **prod.:** Samuel G. Engel per la 20th Century-Fox.

1955 **DU RIFIFI CHEZ LES HOMMES (Rififì)** - **sogg.:** dal romanzo di Auguste Le Breton - **scenegg.:** René Wheeler, Jules Dassin, Auguste Le Breton - **fot.:** Philippe Agostini - **scenogr.:** Auguste Capelier - **mont.:** Roger Dwyre - **musica:** Georges Auric - **interpreti:** Jean Servais, Carl Mohner, Magali Noel, Robert Manuel, Perlo Vita (Jules Dassin), Marie Sabouret, Janine Darcy, Pierre Grasset, Robert Hossein, Marcel Lupovici, Dominique Maurin, Claude Sylvain - **prod.:** Indus film, S.N. Pathé Cinema. (Realizzato in Francia).

1957 **CELUI QUI DOIT MOURIR (Colui che deve morire)** - **sogg.:** dal romanzo « O Christos Xanastavronete » di Nikos Kazantzakis - **scenegg.:** Ben Barzman, Jules Dassin - **dialoghi:** André Obey - **fot.** (in cinemascope bianco e nero): Jacques Natteau - **scenogr.:** Max Douy - **musica:** Georges Auric - **mont.:** Pierre Gillette, Roger Dwyre - **interpreti:** Jean Servais, Carl Mohner, Gregoire Aslan, Gert Froebe, Pierre Vaneck, Melina Mercouri, René Lefevre - **prod.:** Indus film, Prima-Films, Cinetel, Filmsonor, Da.ma. Cinematographica (Francia-Italia).

1958 **LA LOI** - **sogg.:** dal romanzo omonimo di Roger Vailland (in preparazione).

(*a cura di* ***ERNESTO G. LAURA***)

Contributo a una bibliografia su Shakespeare e il cinema

(supplemento)

a cura di CLAUDIO BERTIERI e RICCARDO REDI

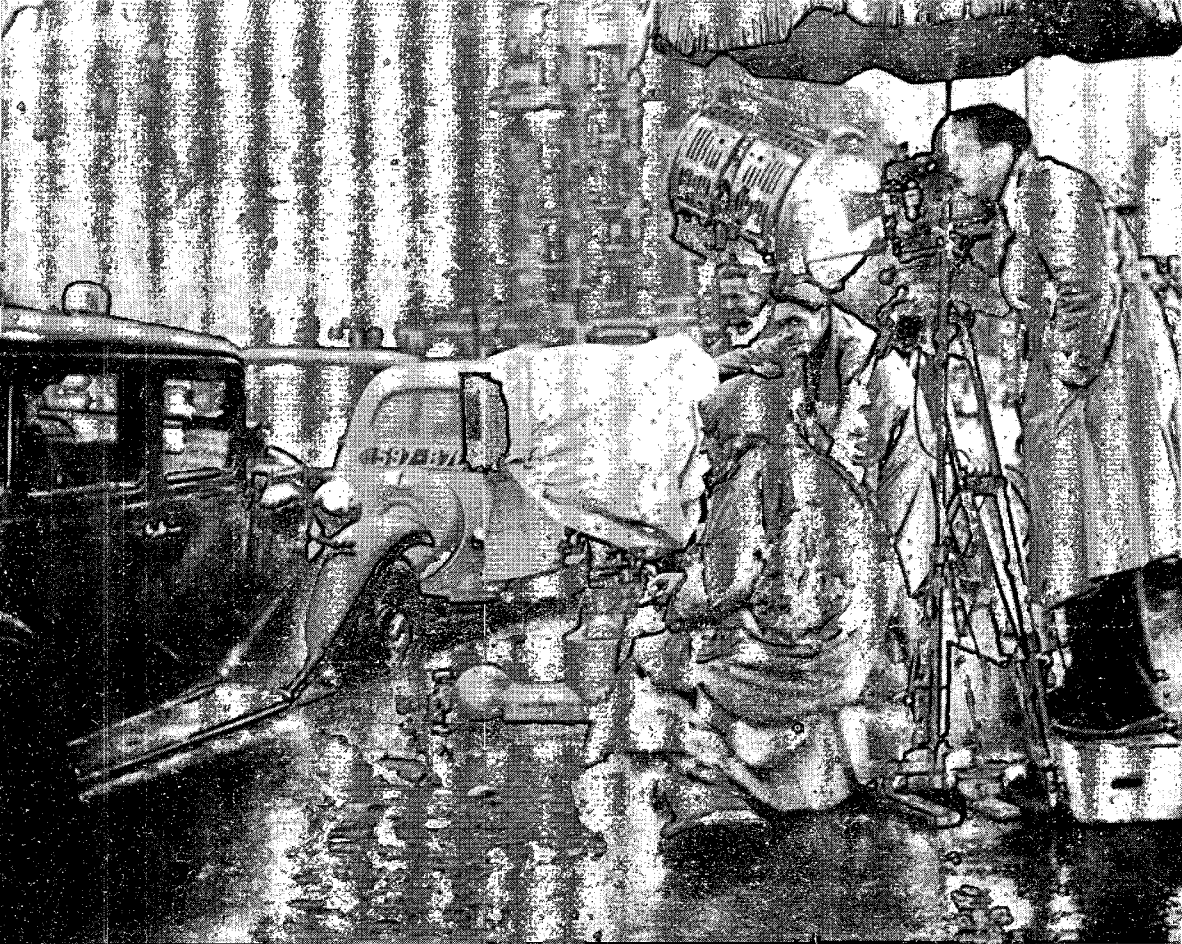
Il numero di « Bianco e Nero » del gennaio dell'anno scorso fu dedicato a « Shakespeare dal teatro al cinema », in occasione della presentazione sugli schermi italiani del Riccardo III *di Laurence Olivier. Il fascicolo si concludeva con un « Contributo a una bibliografia » di Riccardo Redi, raccolta sistematica di scritti apparsi in Italia e all'estero a proposito di film tratti da opere di Shakespeare. L'autore aveva intitolato così la sua fatica conscio della difficoltà di mettere insieme un esauriente panorama di saggi, recensioni e articoli sulla materia. Ora Riccardo Redi e Claudio Bertieri, dopo un ulteriore lavoro di studio e di ricerca, hanno messo insieme questo supplemento a una bibliografia shakespeariana che pubblichiamo non con l'intenzione di esaurire un argomento di per sè vastissimo, ma di arricchire l'informazione essenziale su quanto è stato scritto su di esso. In questo « supplemento » saggi, articoli e recensioni sono stati raggruppati sotto ogni singolo film di quelli che non erano stati esaurientemente trattati; precedono alcuni saggi relativi ai film shakespeariani in genere.*

* * *

PETER BRINSON: « The Real Interpreter », in « Films and Filming », n. 7, vol. I, aprile 1955.

L'articolo riesamina brevemente i film shakespeariani di Olivier in occasione della produzione del *Riccardo III*. Ricorda il periodo in cui fu girato e programmato l'*Enrico V*, che piacque all'autore più di *Amleto* nel quale Olivier introdusse profonde modifiche al personaggio principale. « Non è l'uomo con una libera volontà di scegliere, come ho sempre pensato che Shakespeare l'abbia creato »; è al contrario in balia del fato, « incapace di resistere alle forze esterne al suo mondo ». Anticipa varie ipotesi sul *Riccardo III*, dal punto di vista tecnico e produttivo.

RODNEY GIESLER: « Shakespeare and the Screen », in « Films and Filming », n. 10, vol. II, luglio 1956.

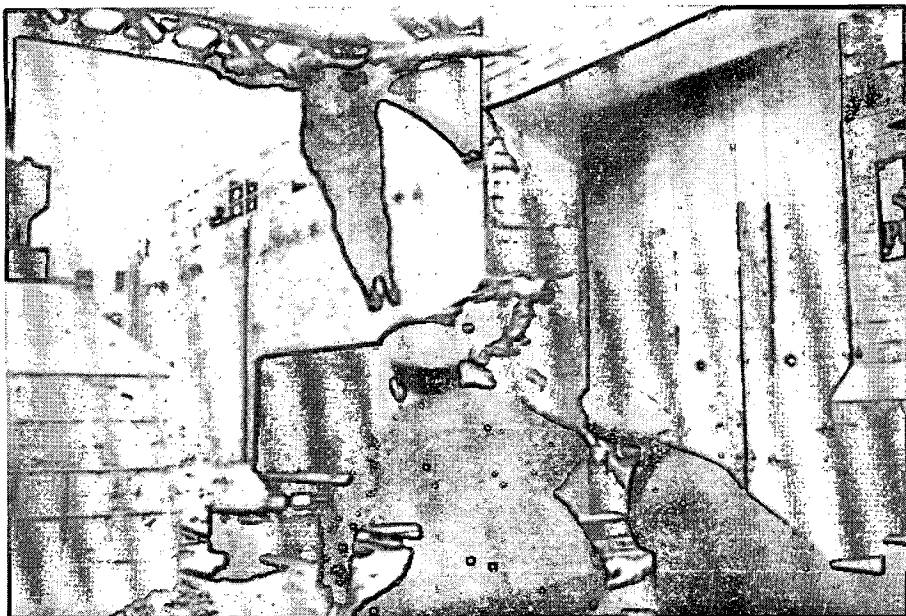
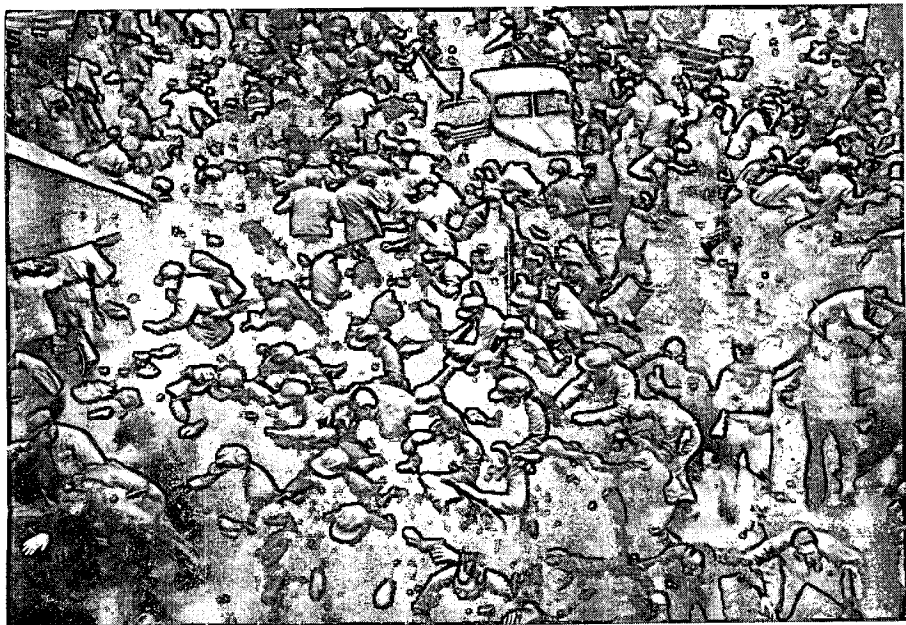
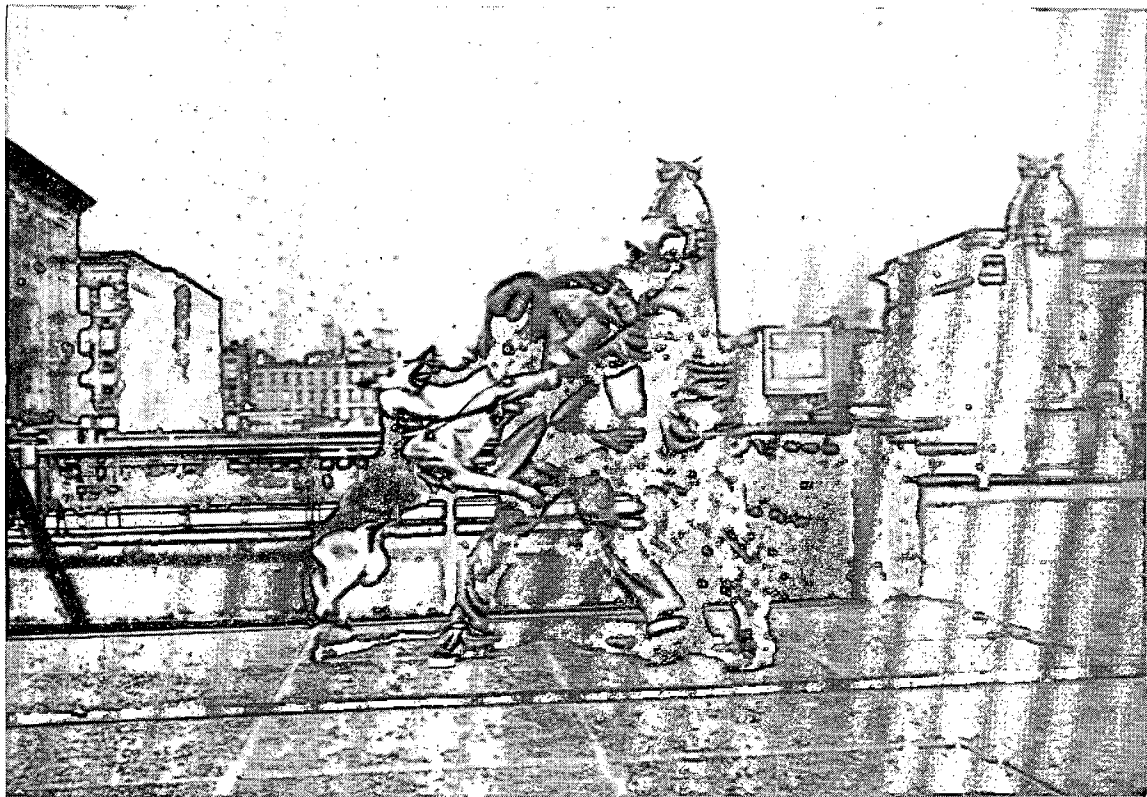
Analizza i problemi della versione cinematografica delle opere shakespeariane: la necessità di un compromesso, un equilibrio tra parola e azione, l'esigenza che l'avvenimento sia visivo. Il film più soddisfacente è considerato *Amleto* per il significato dei movimenti di macchina e della scenografia: il vagare della macchina da

Jules Dassin (col cappuccio) dirige una scena di *Du Rififi chez les hommes.*

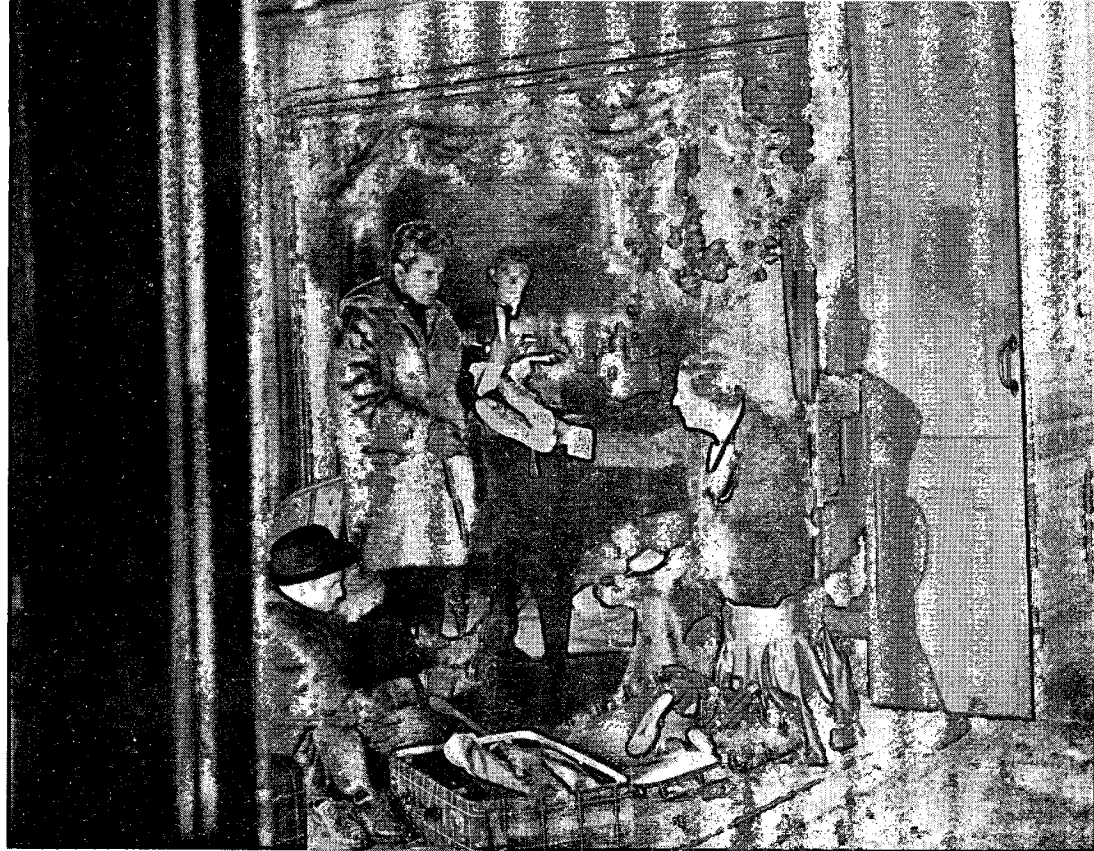
Jules Dassin in veste d'attore in *Du Rififi chez les hommes.*

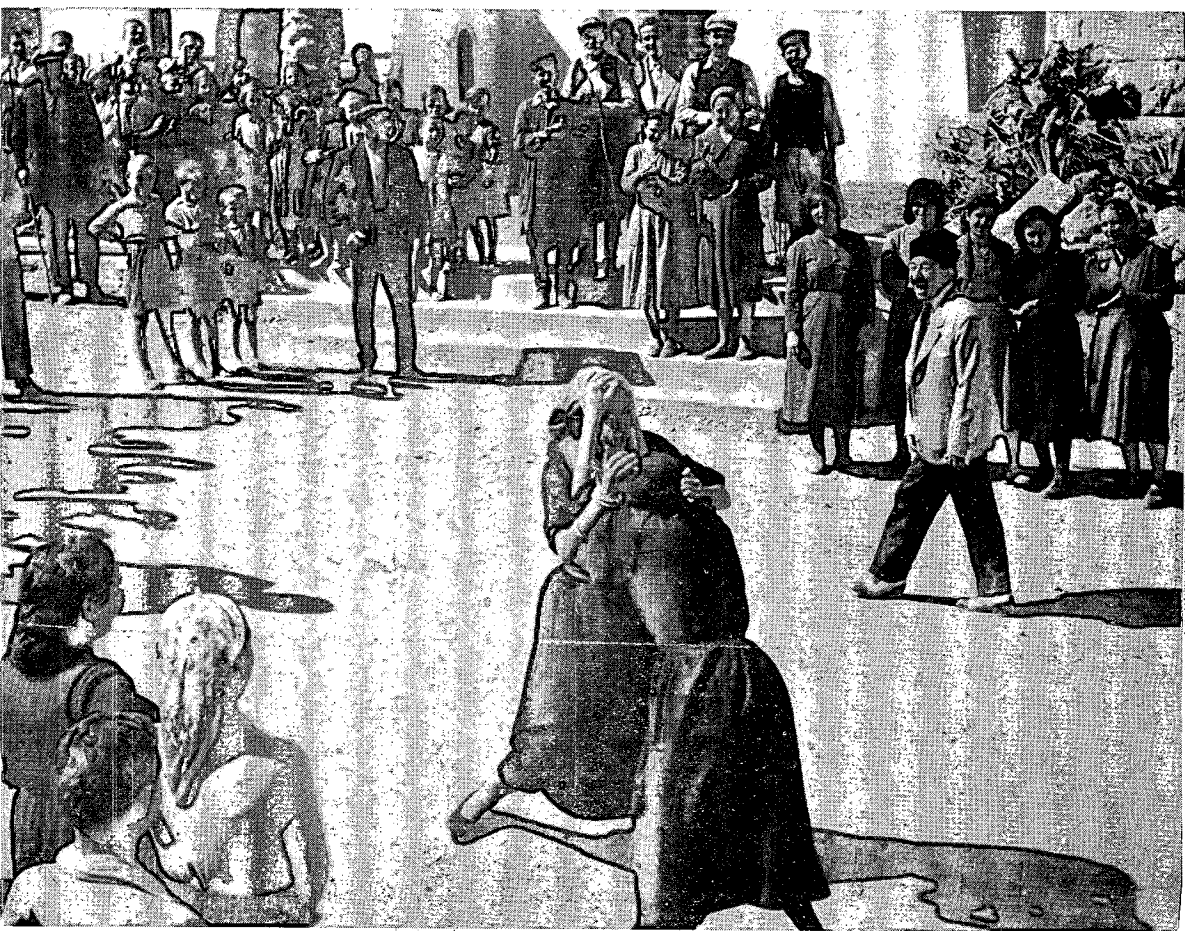
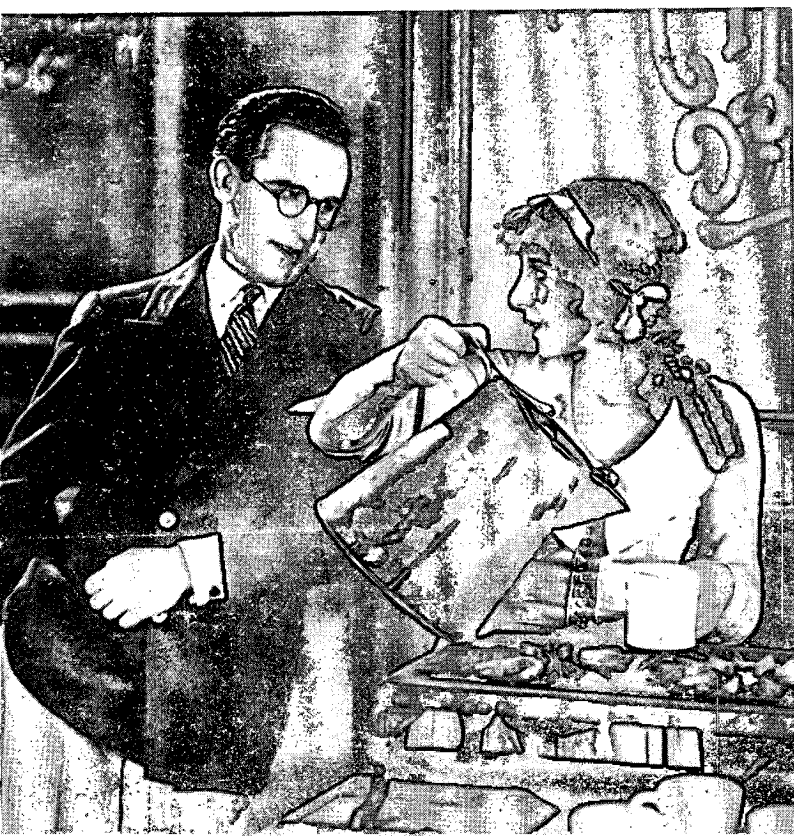
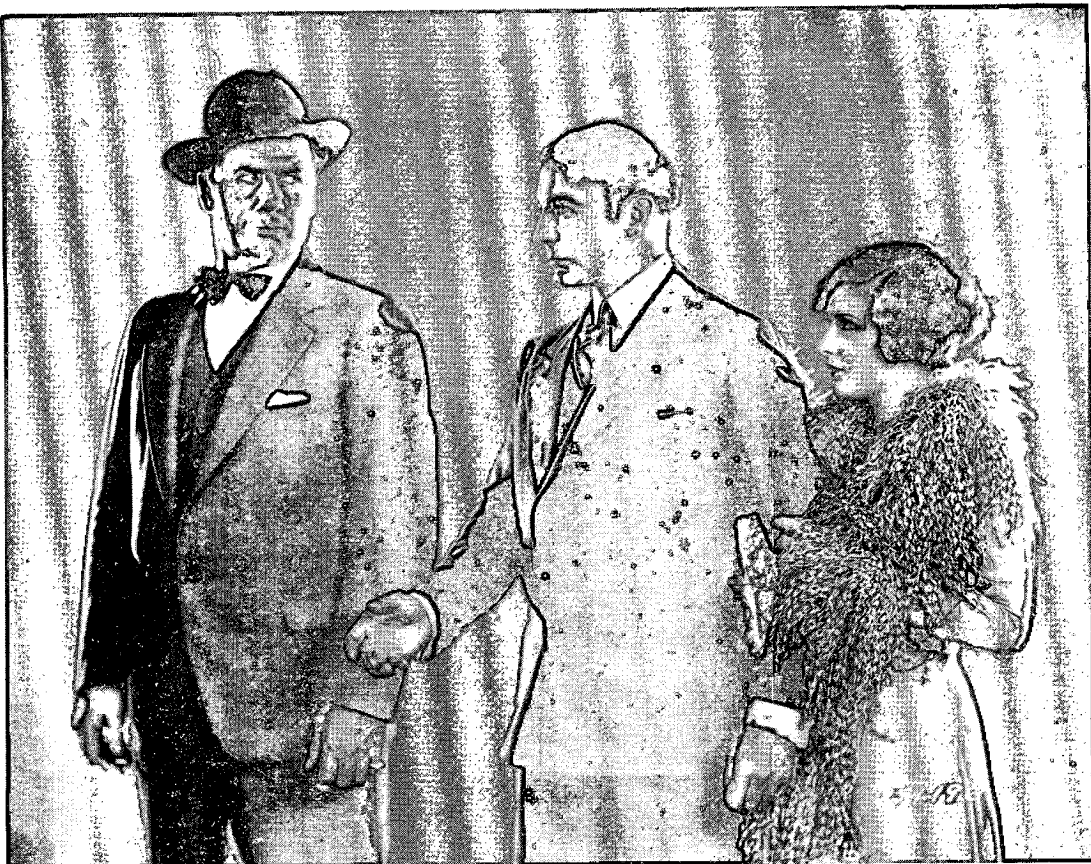
1942: REUNION o REUNION IN FRANCE (*La grande fiamma*).

1944: THE CANTERVILLE GHOST (*Lo spettro di Canterville*).

1945: A LETTER FOR EVIE (*Una lettera per Eva*).

1946: TWO SMART PEOPLE (*La taverna dei quattro venti*). Sotto: BRUTE FORCE (*Forza bruta*, 1957).

1948: THE NAKED CITY (*La città nuda*).

1949: THIEVES' HIGWAY (*I corsari della strada*). Sotto: THE NIGHT AND THE CITY (*I trafficanti della notte,* 1950).

Du Rififi chez les hommes (*Rififi*).

1957: Celui qui doit mourir (*Colui che deve morire*).

ZUKOR PRODUTTORE: *Underworld* (*Le notti di Chicago*, 1927) di Joseph von Sternberg (attori George Bancroft, Clive Brook, Evelyn Brent). A lato: *For Heaven's Sake* (*Per amor del cielo*, 1926) di Sam Taylor (attori Harold Lloyd e Jobine Ralston).

presa per le sale di Elsinore aggiunge tensione drammatica all'agitazione nella mente di Amleto. Nell'*Otello* di Welles domina una enfasi dell'immagine. E' tutto buon cinema ed il racconto è coerente, ma la maggior parte è magniloquenza. Anche Castellani rimane freddo come Welles. Gli è nociuta pure l'inesperienza degli attori per cui « poco o nulla della passione e del pathos originali si fa sentire ». Tutti e tre i film citati hanno in comune una certa compattezza geografica. Diverso è il problema delle tragedie storiche. In esse il movimento è solo implicito, suggerito, e nel cinema si presenta il problema di tradurlo: così, talvolta, scene realisticamente vaste appaiono presso ad altre che conservano la loro intimità teatrale: ad esempio nell'*Enrico V*. Non si possono mescolare realismo e stilizzazione. Il *Giulio Cesare* di Mankiewicz è concepito su scala realistica e grandioso. Nel *Riccardo III* il contrasto tra le scene stilizzate e la battaglia è minore. In esso i soliloqui appaiono come il logico passo in avanti dopo quanto era stato fatto nell'*Amleto*. Si tratta di un esempio di buon cinema, ma sempre al servizio del verso.

ROBERT HAMILTON-BALL: « Shakespeare in One Reel », in « The Quarterly of Film, Radio and Television », n. 2, vol. VIII, inverno 1953.

L'A. conduce un'indagine storica sui film shakespeariani realizzati dai primi anni del cinema sino al 1912.

PAOLO JACCHIA: « Contributo ad una filmografia su Shakespeare e il cinema », in « Rivista del cinema italiano », n. 4, 1954.

ODILE DE LALAIN: « Mesure pour Mesure, ou Shakespeare au cinéma », in « Cinéma '56 », n. 10, vol. II.

L'A. presenta brevemente un panorama dei film shakespeariani includendovi *Sogno di una notte di mezza estate, Giulietta e Romeo* di Cukor, *Enrico V, Amleto, Macbeth, Otello* di Welles, *Giulio Cesare* di Mankiewicz, *Giulietta e Romeo* di Castellani, *Riccardo III*.

MEREDITH LILLICH: « Shakespeare in the Screen », in « Films in Review », n. 6, vol. VII, giugno-luglio 1956.

Panorama storico delle sessantasei pellicole che sono state ispirate, complessivamente, da ventidue lavori di Shakespeare. Maggior spazio è assegnato ai film di Olivier, a quelli di Welles, al *Julius Caesar* di Bradley e alle due versioni di *Giulietta e Romeo* rispettivamente di Cukor e Castellani.

WILLIAM E MILDRED JORDAN: « Shakespeare's Theater: The Globe Playhouse », in « The Quarterly of Film, Radio and Television », n. 4, vol. VIII, estate 1954.

Una raccolta di quattro articoli (« Shakespeare in the Mass Media » (Part III)) che illustrano gli scopi ed i risultati di un film educativo, *Shakespeare's Theater*, prodotto e diretto da William E. e Mildred R. Jordan. Gli articoli sono: « The Shooting Script », « The Film in the Class Room », « The Film and the Scholarship » e « Post-production Notes on the Film ».

« Julius Caesar » di David Bradley

GIULIO CESARE CASTELLO: « Il settimo Festival di Locarno », in « Cinema » nuova serie, n. 112, 30 giugno 1953.

« Il *pezzo* più insolito della rappresentativa statunitense. Può essere considerato l'ambizioso frutto di una buona volontà, non sprovvista di talento, ma irreparabilmente inficiata dal dilettantismo. Il demone del *cinema cinematografico* domina evidentemente il regista, attento compulsatore, si direbbe, di Jean Cocteau e, perchè no, di Orson Welles ».

THEODORE HUFF: « *Julius Caesar* », in « Films in Review », n. 1, vol. IV, gennaio 1953.

« Un film ingegnoso che affronta un vecchio testo con giovanile entusiasmo. Il talento di Bradley è evidente pur se spesso incontrollato ».

« Giulio Cesare » di Joseph Mankiewicz

GIULIO CESARE CASTELLO: « Film di questi giorni: *Giulio Cesare* », in « Cinema » nuova serie, n. 126, 30 gennaio 1954.

Riesamina il problema della fedeltà al testo originale nei film shakespeariani. « Il cammino del *Giulio Cesare* dalla pagina allo schermo è lastricato di buone intenzioni, non scevre, s'intende, da un solido calcolo commerciale: ma i risultati sono quello che sono ». Lo scrupolo di austerità si è risolto in abbacinante freddezza. « Una tragedia riboccante di temi attuali, di sostanza umana, di afflato epico si è tramutata in una sorta di atteggiato pezzo da museo ».

JOHN HOUSEMANN: « On Filming: *Julius Caesar* », in « Films in Review », n. 4, vol. IV, aprile 1953.

JOHN HOUSEMANN: « This Our Lofty Scene », in « Theatre Arts Magazine », maggio 1953.

JOHN HOUSEMANN: Filming *Julius Caesar*, in « Sight and Sound » n. 2, vol. VIII, luglio-settembre 1953.

JOHN HOUSEMANN: « *Julius Caesar*: Mr. Mankiewicz Shooting Script », in « The Quarterly of Film, Radio and Television » n. 2, vol. VIII, inverno 1953. (Pubblicato anche in « Rivista del cinema italiano » n. 4, 1954, col titolo: « *Giulio Cesare*: due frammenti della sceneggiatura »).

In questi quattro articoli il produttore del film rende conto dei criteri di realizzazione: rispetto assoluto del testo shakespeariano, mirando a fornire ad un pubblico più vasto una versione standard di un grande testo teatrale, interpretato da attori di grido.

GAVIN LAMBERT: « *Julius Caesar* », in « Sight and Sound », ottobre-dicembre 1953.

ROGER MANVELL: « Sullo schermo il diavolo si diverte », in « Cinema » nuova serie, n. 124, 30 dicembre 1953.

Notizie e critica del *Julius Caesar* di Mankiewicz. Dopo aver osservato che i lavori di Shakespeare sono scritti in maniera speciale, « con quella instancabile e rifluente continuità d'azione che è la stessa oggi in uso nelle sceneggiature », definisce *Julius Caesar* « un film d'attori, basato sull'interpretazione ». Mankiewicz non lascia un attimo di distrazione, non concede virtuosismi alla macchina da presa e proprio per questo si differenzia da *Amleto* e da *Enrico V*. « Passerà molto tempo prima che se ne veda un altro film che gli assomigli ».

P.M. PASINETTI: « *Julius Caesar*: the Role of Technical Adviser », in « The Quarterly of Film, Radio and Television » n. 2, vol. VIII, inverno 1953. (Pubblicato anche in « Rivista del cinema italiano » n. 4, 1954, con il titolo: « La ricostruzione storica per il *Giulio Cesare* »).

Il consigliere tecnico della produzione dichiara che il principio base che ha ispirato il lavoro è stato quello di fare di Roma non un ambiente archeologico, ma una entità viva, una città animata da presenze non convenzionali, una città « vissuta » e vivente.

JAMES E. PHILLIPS: « *Julius Caesar*: Shakespeare as a Screen Writer » in « The Quarterly of Film, Radio and Television » n. 2, vol. VIII, inverno

1953. (Pubblicato anche in « Rivista del cinema italiano » n. 4, 1954, con il titolo: « La versione del *Giulio Cesare* »).

ROBERT KASS: « *Julius Caesar* », in « Films in Review » n. 5, vol. IV, maggio 1953.

L'A. ritiene il film « certo superiore al pedestre *Giulietta e Romeo* di Cukor, ma neppure all'altezza del suggestivo *Enrivo V* di Olivier ». Ritiene pure che il regista abbia giustamente scelto il testo da tradurre in immagini. Si sofferma quindi in una particolareggiata analisi delle singole interpretazioni.

« Giulietta e Romeo » di Renato Castellani

GIULIO CESARE CASTELLO: « Venezia ha bisogno del bisturi », in « Cinema » nuova serie, n. 141, settembre 1954.

Loda *Giulietta e Romeo* di Castellani: « dove Olivier aveva mirato ad una stilizzazione, Castellani ha mirato ad una umanizzazione ». In questo senso il film viene raffrontato all'opera precedente dell'autore, sia quella calligrafica, sia quella realistica, alla luce delle dichiarazioni del regista su la continuità tra i film della trilogia postbellica e il film shakespeariano. Su tale base spiega pure i tagli, le interpolazioni e le modifiche dei vari personaggi: ad esempio le « alate fantasie » di Mercutio sulla regina Mab sono state sacrificate ad un criterio di attendibilità storica, in conformità con la scrupolosa ambientazione italiana e quattrocentesca. Conclude affermando che Castellani ha cercato in Shakespeare sopratutto se stesso e non si è lasciato intimidire da presunti tabù.

PATRICK GOLDRING: « *Romeo and Juliet* », in « Films and Filming » n. 2, vol. I, novembre 1954.

Castellani ha fatto tutto il possibile per far infuriare i puristi: ha persino scritto degli *additional dialogues*. Tuttavia Goldring giustifica i tagli e le interpolazioni; apprezza in particolar modo il mosaico di cui è composta la scenografia. Nota però le deficienze della recitazione.

LOUIS MARKS: « Than and Now », in « Films and Filming » n. 2, vol. I, novembre 1954.

Un breve scritto che precede la critica di Goldring sopra citata: in esso Marks rievoca le critiche a *Romeo and Juliet* di Cukor e in genere ai film shakespeariani.

J.M.: « *Romeo and Juliet* », in « Monthly Film Bulletin » n. 249, vol. XXI, ottobre 1954.

Recensione del film.

PAUL A. JORGENSEN: « Castellani's *Romeo and Giuliet*: Intention and Response », in « The Quarterly of Film, Radio and Television » n. 1, vol. X, autunno 1955.

Passando in rassegna i commenti dei principali critici di lingua inglese ne analizza le reazioni, esamina le modifiche fatte da Castellani rilevando che il regista « ha fatto più di quanto la critica gli ha riconosciuto di aver fatto. Non è un film rilevante al pari di *Enrico V* o del *Giulio Cesare*, entrambi più fedeli al testo, ma è certamente superiore al *Macbeth* e probabilmente all'*Amleto*, che supera entrambi per fedeltà alle *intenzioni* di Shakespeare ».

A. LANDSBERGIS: « *Romeo and Juliet* » (Reviews of Recent Film), in « Film Culture » n. 2, marzo-aprile 1955.

Castellani ha indubbiamente capito che un'opera d'arte non può essere semplicemente trapiantata in un altro mezzo espressivo, ma deve essere ricreata. Perciò ha apportato notevoli modifiche a dialoghi e scene, che il critico cita minuziosamente. Tuttavia è pericoloso toccare Shakespeare: non sono stati felici i tagli fatti alla scena

della farmacia, ai personaggi di Mercutio e della nutrice. Il film ha guadagnato in velocità, in realismo, ma ha perduto in complessità di caratteri e di intreccio. Tranne che nel rappresentare la giovinezza e la veemenza dell'amore, i due interpreti non possono dirsi all'altezza del compito e non reggono il confronto con i due sperimentati protagonisti del film di Cukor.

LAURO VENTURI: « *Romeo and Juliet* », in « Films in Review » n. 10, vol. V, dicembre 1954.

L'A. esaminando l'opera di Castellani rileva che il film « è un raffinato esempio di quanto un regista, intelligente e estremamente dotato, possa rendere quando gli è concesso di lavorare nella più completa libertà. Il dato più sensibile è l'unità stilistica. *Castellani ha creato un film e non filmato un lavoro teatrale* ».

« L'ultima danza di Romeo e Giulietta » di Arnstam e Lavrosvskij

TATIANA BALKOFF DROWNE: « The Ballet of Romeo and Juliet » in « Films in Review » n. 5, vol. VII, maggio 1956.

Recensione del film.

PETER BRINSON: « *Romeo and Juliet* » in « Films and Filming » n. 1, vol. II, ottobre 1955.

Recensione del film sovietico di Arnstam e Lavrovskij, che non deve essere considerato una semplice registrazione di un balletto, ma un nuovo lavoro. Elogia la Ulanova, di cui avrebbe preferito vedere più primi piani. Brutti invece i costumi, e alterati i versi di Shakespeare che nell'edizione inglese commentano fuori campo l'azione in certi punti.

G.J.: « *Romeo and Juliet* » in « Monthly Film Bulletin » n. 268, vol. XXIII, maggio 1956.

Recensione del film.

TINO RANIERI: « *L'ultima danza di Giulietta e Romeo* », in « Bianco e Nero » n. 8, agosto 1957.

Recensione del film.

« Otello » di Orson Welles

JOHN CARROLL: « *Othello* », in « Films and Filming » n. 7, vol. II, aprile 1956.

Il film riesce a stabilire l'atmosfera essenziale della tragedia. Il principale difetto è che qualche volta ci si accorge troppo di quel che sta facendo la macchina da presa. Per quanto sia un superbo esempio di cinema, non deve considerarsi riuscito come film tratto da Shakespeare.

ROBERT DOWNING: « *Othello* », in « Films in Review » n. 7, vol. VI, agosto-settembre 1955.

« Un film ricco di contraddizioni simile in tutto al suo produttore-adattatore-regista-interprete. Un film comunque che non va dimenticato ».

HERMANN WEINBERG: « *Othello* », in « Film Culture » n. 1, gennaio 1955.

« Il film non è certo una delusione rispetto alle premesse iniziali ». Il critico anzi lo definisce una traduzione della tragedia emozionante, bizzarra, ma sempre notevole dal punto di vista drammatico e visivo. Particolarmente ricco di immaginazione il modo con cui Welles usa la macchina da presa e il sonoro.

P.H.: « *Othello* », in « Monthly Film Bulletin » n. 267, vol. XXIII, aprile 1956.

Recensione del film.

EDGAR HAULOTTE: « La logique d'Othello » in « Positif » n. 6.

Un'analisi serrata dei temi di *Otello* e dei suoi significati, suddivisa in quattro parti: la morte del protagonista precede la sua vita; l'espressione plastica; il dramma, suo contenuto psicologico; l'attore diventa una *figura*.

MICHEL SUBIELA: « Shakespeare de Broadway », in « Positif » n. 6.

Una sorta di commento lirico sul personaggio di Orson Welles osservato attraverso il *Macbeth* e l'*Otello*.

« Othello » di Sergei Youtkevitch

SERGE YOUTKEVITCH: « *Othello* », in « Cinéma '56 » n. 10, vol. II, marzo-aprile 1956.

Il regista racconta come è nato il suo film e quale via ha seguito trascrivendo cinematograficamente il testo shakespeariano.

« Riccardo III » di Laurence Olivier

WILLIAM W. APPLETON: « *Richard III* », in « Films in Review » n. 3, vol. VII, marzo 1956.

Dichiarandosi favorevole al film l'A. osserva che « quando Olivier riesce nel suo intento, come in questo film, vi riesce in maniera trionfale. *Richard III* era considerato un "one-man play" oggi è un "one-man movie" a dispetto delle varianti apportate al testo. Espone alcune riserve d'ordine commerciale a causa della eccessiva lunghezza e dei fatti politici non sufficientemente approfonditi ».

JOHN CARROLL: « *Richard III* », in « Films and Filming » n. 3, vol. II, dicembre 1955.

In questo film Olivier non ha rispettato Shakespeare; è questa la ragione per cui *Enrico V* rimane il suo film più grande. Tuttavia *Riccardo III* deve considerarsi, in particolar modo nei soliloqui del protagonista, come un esempio di brillante regia e tecnica della ripresa. Molto bella la battaglia e in genere l'interpretazione. Rimarrà per le future generazioni una delle migliori « registrazioni » di un grande attore.

EDWARD CONNOR: « *Richard III* », in « Films in Review » n. 3, vol. VII, marzo 1956.

L'A. esamina la colonna sonora del film.

JACK DIETHER: « *Richard III*: The Preservation of a Film », in « The Quarterly of Film Radio and Television » n. 3, primavera 1957.

L'A., critico musicale e drammatico, prende lo spunto dalla edizione dell'intera colonna sonora del film (curata dalla R.C.A.-Victor) per esaminare minuziosamente, con interessanti richiami ai precedenti *Amleto* e *Enrico V*, la partitura musicale del film. Si tratta di un saggio molto ampio, preciso, particolarmente meditato.

ROBERT DOWNING: « *Richard III* », in « Films in Review » n. 3, vol. VII, marzo 1956.

L'A. avanza molte riserve su questo film annotando che « Olivier, regista, non ha sufficientemente approfonditi e chiariti i rapporti tra Riccardo ed i suoi parenti, e Olivier, attore, non ha sostenuto il complesso personaggio con la dovuta forza ». Negative pure le osservazioni a proposito degli effetti speciali (la comparsa dei fantasmi).

ROGER FURSE: « A Wardrobe for *Richard III* », in « Films and Filming » n. 7, vol. I, aprile 1955.

Lo scenografo e costumista del film dà ragguagli sul proprio lavoro. Uno dei problemi generali dei film in costume è quello di adattare il costume dell'epoca alle necessità dell'azione, e renderlo accettabile agli occhi moderni. Accenna al problema della fusione tra costume e scenografia, semplificato nel caso in questione dalla semplicità delle costruzioni medievali e dal fatto d'aver disegnato sia scene sia costumi.

ROGER FURSE: « Middle Ages Through Modern Eyes », in « Films and Filming » n. 8, vol. I, maggio 1955.

Seguito dall'articolo sopra citato. Spiega la necessità di adattare certe parti dell'abbigliamento, come ad esempio i lunghi cappelli a punta femminili, alle esigenze del Vistavision. Anche nel caso delle lunghe scarpe appuntite il costumista ha ritenuto opportuno « temperare il rigido realismo ». Descrive i vari pezzi modificati in omaggio a tali criteri. Altra esigenza sentita dall'autore è stata quella di vestire ogni personaggio più o meno alla stessa maniera in tutto il film, per facilitarne il riconoscimento.

H.H. (HENRY HART): « *Richard III* », in « Films in Review » n. 3, vol. VII, marzo 1956.

Le sue osservazioni riguardano unicamente i soliloqui del protagonista. L'A. aggiunge poi alcune notazioni di sintassi.

ROGER MANVELL: « Laurence Olivier on Filming Shakespeare », in « Journal of British Film Academy », autunno 1955.

Testo di una conversazione tra l'A. e Olivier nella quale sono esaminati i film shakespeariani di Olivier ed alcuni argomenti tecnici ad essi attinenti.

JAMES E. PHILLIPS: « Some Glories and Some Discontents », in « The Quarterly of Film, Radio and Television » n. 4, vol. X, estate 1956.

L'A. conduce un attento raffronto tra il testo originale e lo scenario di *Riccardo III* soffermandosi in modo particolare sui diversi personaggi e sui fatti storici.

HARRY SCHEIN: « A Magnificent Fiasco? » in « The Quarterly of Film, Radio and Television » n. 4, vol. X, estate 1956.

L'A. rileva come questo film « pur confermando la straordinaria competenza di Olivier attore e regista, nello stesso tempo, più dei film precedenti, offra lo spunto per una approfondita indagine sull'interpretazione cinematografica di Shakespeare ». Rileva ancora che « nella splendida interpretazione di Olivier, Riccardo è un *maniaco*, non un *demoniaco* ».

G.L.: « *Richard III* » in « Monthly Film Bulletin » n. 264, vol. XXIII, gennaio 1955.

Recensione del film.

Documenti

Elia Kazan: « Scrittori, cinema e televisione » (1)

Giunsi ad Hollywood nel 1944 per realizzarvi il mio primo film, Un albero cresce a Brooklyn. *Dalla stazione andai in albergo e quindi mi incontrai col produttore, Louis Lighton. Era un uomo fine, di grande esperienza, e fine anche come produttore. Aveva la vista difettosa, e lo trovai completamente piegato sulla sua scrivania mentre guardava attraverso una enorme lente d'ingrandimento. Stava lavorando ad uno scenario. Aveva davanti a sè il romanzo di Betty Smith, insieme a precedenti stesure della sceneggiatura. Queste stavano per esser ridotte in pezzi — come dicono nelle officine riparazione aerei — nella ricerca delle parti ancora utilizzabili. Laboriosamente, e con l'esperienza di un buon artigiano, il produttore metteva insieme gli avvenimenti in sequenze, ordinandoli secondo il climax, e tenendo per base la regola che chiamava sempre dei "tre atti". Ma Lighton sapeva ciò che faceva; l'aveva fatto fin dai giorni del muto.*

La sceneggiatura era attribuita a Tess Slesinger e Frank Davis; ma durante tutti i nove mesi della mia permanenza ad Hollywood per tale progetto, non ho mai incontrato queste due persone. Qualche anno più tardi, venni a sapere a New York della morte di Miss Slesinger. Non l'avevo ancora incontrata. Passarono altri anni, e una sera, a un party, mi si avvicinò un uomo strano per presentarsi. Era Frank Davis.

Venivo da poco dal teatro e questa separazione degli scrittori dal regista — e dal loro lavoro — era una cosa che mi colpiva. Dovevo imparare che era una prassi normale.

Ricordo il mio primo giorno alla colazione nel ristorante della Twenty Century Fox. Dietro le porte chiuse della sala da pranzo del funzionario, mi si disse che il signor Zanuck mangiava in gran pompa, fiancheggiato dai suoi produttori. Non mi curai di loro. Per me le attrazioni erano i famosi registi-dei! Essi erano disposti lungo il muro, e guardavano in alto l'enorme stanza da pranzo, ciascuno al proprio tavolo riservato, con la propria cameriera preferita, anch'essa riservata. Le tavole al centro erano occupate dai

(1) Questo articolo è la prefazione di Elia Kazan allo scenario del film *A Face in the Crowd* (Un volto nella folla), scritto da Budd Schulberg e pubblicato qualche mese addietro in volume negli Stati Uniti. Lo abbiamo ripreso, per gentile concessione degli Editori, da « Sight and Sound », vol. 27 n. 1, 1957; esso ci sembra particolarmente interessante non soltanto per la coincidenza dell'apparizione del film di Kazan sugli schermi italiani, ma anche per la sua attualità riguardo alla questione dei rapporti tra cinema e scrittori, dibattuta anche recentemente in un convegno a Milano.

divi. Questi erano circondati dai loro favoriti e dagli adulatori: truccatori, parrucchieri, segretari particolari, agenti, corteggiatori e corteggiatrici. Intorno ad altre tavole importanti, sedevano gli uomini di rilievo della produzione e gli operatori. Ciascun tavolo aveva i suoi capi reparto, i suoi sovraintendenti, i suoi controllori, e così via: un omerico elenco.

Soltanto dopo alcune settimane, notai ed esplorai un triste gruppo, relegato a un tavolo lontano. L'isolamento era talmente evidente che sembrava far parte di un piano predisposto. Nel gruppo non vi era nessun affiatamento, nessuna cortesia. Sembràvano fuori posto. I vestiti erano modesti. Pochi avevano l'elegante tintarella che chi ha successo a Beverly Hills, si porta fino alla tomba. Essi vivevano in un modo isterico, da far venire le vertigini, o pieno di amarezze. Gli scrittori...

Alcuni di loro erano dei pennaioli sopportati, altri no. Alcuni erano soggettisti di vaglia. In mezzo ad essi poteva essere un occasionale drammaturgo vincitore del premio Pulitzer, oppure un romanziore famoso che doveva scrivere qualcosa per lo schermo. Ognuno di loro appariva imbarazzato di trovarsi lì, e l'imbarazzo si esprimeva in un umorismo caustico. Erano specializzati in lunghe saghe sull'idiozia degli affari del cinema. Una gara senza fine di aneddoti. Lanciavano frizzi ad ogni cosa e contro chiunque, compresi se stessi. Ricchezza di ingegni spesa in scherzi amari.

La mia esperienza si arricchì durante la lavorazione del film. Visto che ero completamente digiuno di cinema, Lighton mi assegnò uno dei migliori operatori di Hollywood, Leon Shamroy. Dovevo rappresentare le scene "come se fossero prese dalla vita", mentre Leon avrebbe deciso come fotografarle. Avrebbe girato diverse angolazioni, che in seguito sarebbe stato possibile montare per rendere efficace la narrazione cinematografica. Leon fu un'esperienza tutta nuova per me. Come ho detto, venivo da Brodway, dove lo scrittore era un dio, e le sue parole erano consacrate da un contratto. Ora, io ero certo che Leon, prima di iniziare il film, aveva letto lo scenario, o la maggior parte di esso; ma sapevo che, ogni mattina, prima di venire a lavorare, non guardava le scene della giornata. Non che fosse negligenza: era prassi. Per superstizione, si pensava che riguardare le pagine dello scenario facesse perdere il senso dell'azione essenziale. Quando mi mettevo a lavorare la mattina, Leon era di solito vittima del sonno (troppo o troppo poco) e pronto per le "somministrazioni" di un addetto speciale. In quei giorni alcioneschi, ogni lavorazione aveva il suo addetto speciale. Come rito quotidiano, a Leon, insieme al caffè — un "Danish" —, venivano portati di solito "The Hollywood Daily Variety" e "The Hollywood Reporter". Mentre leggeva, potevo seriamente provare gli attori. Allora Leon abbassava il "Reporter" per chiedere: "Bene, che spazzatura c'è oggi?". La "spazzatura" era il dialogo. Se doveva fare delle critiche, queste erano sempre le stesse: "Come mai avete bisogno di tutte quelle parole?". Quando era in vena buona, non diceva "spazzatura". Diceva "sciocchezze„.

Gli scrittori erano in condizioni umilianti. I produttori insistevano nel considerarli parte di un'industria. L'industria aspira ad essere efficiente. Gli scrittori fornivano al mercato poco più di 50 film all'anno per le più im-

portanti Case. Queste cercavano di supervisionare la produzione degli scenari con metodi che avrebbero funzionato meravigliosamente nell'industria automobilistica e in quella pesante.

Il sistema, con delle varianti, era su per giù il seguente. Si comprava così com'era una "proprietà originale" (un romanzo, una commedia, la "idea di un racconto"). Con quest'atto una casa acquisiva del materiale ed allo stesso tempo si sbarazzava di uno scocciatore potenziale, l'autore "originale". (Una delle storielle che circolavano sugli scrittori, era quella sul direttore di una casa, che aveva comprato un libro tenuto in grande considerazione e come il più venduto. In sala da pranzo il direttore si vantava: "Ho comprato un grande racconto ... ma credo di potergli dare una "ritoccatina!"). La fase successiva era una riunione dove si stabiliva la proprietà del soggetto, e di solito, il ruolo degli attori. Il suo compito era quello di "ritoccare il soggetto". In altre parole doveva trasformare il materiale in lunghezza e forma digeribili, contorcerlo in modo da renderlo adatto ai divi, eliminando ciò che non poteva essere accettato. Le parti che non potevano essere accettate comprendevano: ciò che non era ammesso dal Codice; ciò che avrebbe potuto recare offesa ad una qualsiasi parte del pubblico; quanto non costituiva proprio un divertimento, come finali o messaggi pessimistici. C'era una parola che imperava su tutta la produzione: la parola "offbeat", non battuto. Definiva qualsiasi cosa non fosse stata fatta prima, che non fosse stata, come dicevano gli esperti per la collocazione del film sul mercato, "pre-provata,,. Il "costruttore", per dirla in parole povere, doveva seguire la via del successo. (Per ignoti particolari motivi, venivano tenuti in grande considerazione per tale incarico i "mezzi-europei". Le loro cognizioni della nostra lingua e del paese erano scarse, ma essi erano da lodare per serietà e continuità). Poichè questo tipo era uno specialista, arrivava il momento in cui finiva la sua utilità. Allora veniva invitato, attraverso il suo agente, a "lasciare,,. Veniva introdotto il "dialoghista,, (il verbo "dialogare,, era aggiunto al glossario hollywoodiano degli scrittori). Dopo il dialoghista, di frequente, seguiva "l'uomo delle rifiniture,,. Lo scenario stava per essere ultimato (almeno si sperava). V'erano probabilità che un altro dialoghista vi lavorasse sopra qualche settimana in più. Le istruzioni potevano essere semplici: "Metteteci dentro una trentina di risate".

Cosa c'era che non andava, dal momento che veniva impegnato uno specialista in ogni campo? Eppure il sistema avrebbe dovuto funzionare. Il guaio era che alla fine lo scenario risultava spesso assurdo. I caratteri facevano perdere di vista il carattere. Le fila del soggetto si confondevano. I punti culminanti non avevano senso perchè la loro preparazione era andata perduta nel processo di giunzione dei pezzi. Se il film era di categoria "B", lo realizzavano sempre. Ma se era un "grosso,, film, un produttore come Lighton si sarebbe trovato, nel cuore della notte, a compilare l'ultimissima sceneggiatura, estraendola da pezzi e pezzetti di tutte le precedenti stesure. Più spesso lo faceva il regista. O qualche volta si chiamava uno scrittore nuovo di zecca per l'ultimo intervento. L'Unione degli scrittori per lo schermo (Screen Writers Guild) impiegava molto tempo per

stabilire quale compito attribuire ad ogni scrittore, nei titoli di testa, per un film che nessuno di loro avrebbe riconosciuto nell'insieme.

2.

Tutto questo provocava una discreta confusione, come dissi a un regista proveniente da poco dal teatro. Il teatro significava le opere di Eugene O' Neill e Sydney Howard e Robert Sherwood e S.N. Behrman e Thornton Wilder e Clifford Odets e venti altri. Il più piccolo tra i più nuovi scrittori di teatro condivideva la fama e i diritti guadagnati dai giganti. Il resto di noi — attori, registi eccetera — sapeva che la nostra funzione era quella di far "vivere" le loro opere.

Mi venne però detto che i film sono una cosa diversa. La differenza sta nella potenza della macchina da presa. Il film è un mezzo pittorico. La striscia di celluloide dovrebbe narrare la storia senza che la colonna sonora sia in funzione. Vi sono scelte artistiche cruciali che forse non possono essere previste in uno scenario, e che debbono essere fatte di ora in ora, in sede di lavorazione o montaggio. Se un regista cinematografico mette in scena delle opere, crea *dei film. Tutto ciò era vero e debbo dire che me ne resi conto piuttosto prontamente. Poichè mi capitava di essere solo, non ero incline a discutere contro una linea di ragionamento che prevaleva sui registi.*

Mi ci volle un tempo maggiore per apprendere altri fatti, riguardanti la realizzazione di un film, e pur ugualmente importanti. Li imparai rivedendo degli scenari inadeguati, compresi quelli cui avevo direttamente collaborato. Posso indicarli con penosa brevità:

— Non si può avere un bel film senza uno scenario già bello.

— Non si può avere un bello scenario senza uno scrittore di "prima classe".

— Uno scrittore di prima classe non farà del lavoro di prima classe se si renderà conto che il film non è suo.

Ignoro se il posto dello scrittore in un film sia o debba essere esattamente lo stesso che nel teatro, ma di recente ho riflettuto a lungo su ciò che è capitato al teatro. E' significativo e salutare. Prendiamo il 1900-1920. Il teatro fioriva in tutto il Paese. La concorrenza non esisteva. Le casse del botteghino si riempivano. L'opera migliore offerta dal teatro in quel momento era "The Girl of the Golden West". Il rispetto verso la cultura consisteva in scipite rappresentazioni di Shakespeare. Insomma le opere teatrali venivano trattate come se fossero delle vetrine per i divi. Gli affari erano nelle mani di impresari e impresari-attori. Gli scrittori non si vedevano, o erano dei congegni automatici che ogni stagione producevano nuove macchine dietro ordinazione. Un drammaturgo era così scarsamente orgoglioso del suo lavoro come era scarso il riconoscimento che ne riceveva, come era scarsa la sua libertà, e in questo era simile a uno scrittore cinematografico nei giorni della prosperità di Hollywood. Nè la sua produzione, a voler essere caritatevoli, era affatto migliore... Venne il cinema. In principio fu

fatto come per giuoco. Poi cominciò la gara nei riguardi del pubblico, con uno sviluppo tale da minacciarne l'assorbimento. Il teatro doveva essere "migliore", altrimenti sarebbe stato schiacciato. Esso migliorò. Divenne, dal punto di vista spettacolare, talmente migliore che nel 1920-30 *non si sarebbe riconosciuto. Forse fu un fatto puramente casuale che Eugene* O'Neill *sorgesse in quel momento, ma non fu accidentale che, in quel periodo di strana concorrenza, il teatro gli desse la possibilità di farsi luce. In rotta e ostacolato da ogni parte, il teatro fece largo ai suoi esperimenti, ai suoi soggetti inediti, alla sua passione, alla sua potenza, facendolo ergere in tutta la sua statura. E c'era libertà per gli ingegni che gli sarebbero succeduti. Per la prima volta gli scrittori americani tornavano al teatro con serietà e desiderio, sapendo che vi si poteva far uso del meglio delle loro possibilità.*

3.

Bene, ora siamo nel 1957, *e la televisione è l' "industria". E' un gigante, un gigante in continuo sviluppo. E' destino che debba diventare molto più grande di quanto non sia mai stato il cinema. Anche adesso la sua potenza è schiacciante. Tutti l'abbiamo constatato. Durante le elezioni, durante i fatti mondiali, durante le crisi politiche, le case da una costa all'altra sono state legate a poche reti sullo stesso filo, sullo stesso orario. Se ciò sia un bene o un male, o un bene e un male insieme, una cosa è certa: la televisione è qui.*

La televisione è il soggetto del film Un volto tra la folla, *il secondo film che Budd Schulberg ed io abbiamo fatto insieme. La televisione è anche la forza che ha scosso l'intera industria del film. Ora è la nostra volta. Nei film dobbiamo essere "migliori", altrimenti spariremo. Quando apparve la TV, l'industria del cinema oppose una certa resistenza. Non cedette facilmente. All'inizio fece finta di non sapere che esisteva. Poi tentò di combatterla con ogni novità tecnica possibile. Si provarono schermi enormi, di ogni specie e misura, tanto in altezza che in larghezza. Si provò la terza dimensione con e senza lenti, unita a molteplici fonti sonore. Mentre scrivo la novità consiste in lunghi, lunghissimi film. Si è tentato quasi ogni mezzo ad eccezione della vera novità, dell'autentico materiale tridimensionale: storie nuove e migliori.*

Alcuni indizi spingono a credere che l'industria dovrà seguire per forza questa via. Non si può mancare di raccogliere il significato dei recenti "premi accademici" (Academy Awards). Nel 1954, Da qui all'eternità; *nel* 1955, Fronte del porto; Marty, *nel* 1956. *Di questi film, solo il primo è stato prodotto da una delle maggiori Case. In tutti e tre si è fatto uso di schermi del vecchio tipo. Tutti e tre sono stati girati in bianco e nero. E per quanto diversi fossero l'uno dall'altro, ciascuno è stato semplicemente, innegabilmente "offbeat". Alla gente non interesssava affatto di che grandezza fosse lo schermo. Andava a vedere quei film perchè rispecchiavano qualcosa di vivo.*

Gli scrittori si sono rallegrati per questo riconoscimento che andava

oltre i premi: è da notare, in ciascun caso, che lo scrittore aveva dato il suo contributo dal principio alla fine, lavorando attivamente con il regista, James Jones dalle sue esperienze di guerra aveva ricavato un romanzo scottante. Daniel Taradash, facendo suo il materiale, l'aveva ridotto in un magnifico soggetto per lo schermo, e vi aveva lavorato profondamente con il regista, Fred Zinnemann. Budd Schulberg aveva ricavato un soggetto cinematografico dopo lunghe indagini e ricerche, spesso consultandosi con me, mentre scriveva, e presenziando durante gran parte delle riprese. Paddy Chayevsky aveva allargato il suo bozzetto televisivo facendone un film, e mentre veniva girato era sempre in rapporto con Delbert Mann.

Per tornare agli industriali del film, questi sono nei guai. Il barometro dei botteghini è andato giù, si è ripreso, è di nuovo precipitato. Alcune Case cinematografiche hanno chiuso. Circola la voce che uno dei maggiori stabilimenti stia per essere venduto e il terreno da esso occupato destinato ad area fabbricabile. In questi momenti di confusione e di panico, la fantasia dei funzionari dirigenti fa voli insoliti. In essi comincia a farsi strada l'idea che lo scrittore — quell'eccentrica cretura infida, non costruttiva, anormale, indipendente — è il solo che può dare la vera novità.

Il primo indizio che il vecchio sistema sta per cambiare è venuto fuori in un modo strano ma caratteristico: c'è stato un certo allentamento nel codice di autocensura. Si è avuto un certo allontanamento dalla pesante e debilitante norma: bisogna far contenti tutti, e non si può offendere nessuno. *Ora una legge meno recente è entrata in funzione all'ufficio cassa: se volete piacere a tutti, non dovete compiacere nessuno. Allo stesso modo si cominciano ad allentare i tabù. La superstizione circa il materiale "offbeat" prende una nuova piega. Anzi sembra che nell'"offbeat" ci sia qualche misterioso pregio in più. Gli uffici interessati ai soggetti hanno ricevuto istruzioni per la ricerca di materiale che abbia particolare qualità.*

Così ora gli scrittori, quelle creature che solevano sedere in un grappolo caustico nell'angolo più lontano del vecchio ristorante, stanno per essere portati in avanti. Alcuni di loro sono stati trasferiti a posizioni di "non-scrittori", cioè sono stati trasformati in produttori o registi. Ora, poichè è ovvio che si ha bisogno degli scrittori in quanto scrittori, ciò può sembrare sciocco, così come altre mode hollywoodiane che ho descritto, ma è almeno un funambolesco riconoscimento del fatto che gli scrittori hanno qualcosa da dire e che, comunque, ora si ha bisogno di questo qualcosa. In breve, i libri e i racconti che si ritenevano di solito inadatti al cinema, sono ora comprati e provati. In un sorprendente numero di casi, si chiede allo scrittore originale di fare da sè la versione dello schermo. Soprattutto si invitano gli scrittori, si allettano e si pagano bene perchè scrivano film seri ed originali. Un altro segno di mutamento è il numero crescente di piccole unità indipendenti, che vengono finanziate dalle grosse Case, e che operano con una libertà impensabile dieci anni fa. La moda corrente è "lasciateli provare...".

Io sono di quelli che stanno provando. Ho formato la mia casa, la Newton Productions. Mi piace di essere il capo di me stesso. Faccio i miei

film nel modo in cui voglio farli. Commetto anche i miei errori. Una delle cose che ho voluto, contro ogni parere in materia di affari, è stata quella di rovesciare la tradizionale bilancia e di rendere lo scrittore più importante dei divi. Non credo sia un errore. Ve ne rendete conto: proprio ora abbiamo di fronte un'occasione meravigliosa. Distaccarsi dalle vecchie tradizioni nella produzione dei film, ha significato avere uno spazio maggiore per le menti creative. Un'occasione favorevole per chiunque abbia qualcosa di personale e di forte da dire. Visto che l'arte è nulla se non è personale, e che non può essere omogeneizzata; invece, per sua intrinseca natura, deve disturbare, eccitare, illuminare e "offendere".

Infine vorrei dirvi un'altra cosa sugli scrittori perchè importante. Per tornare ai vincitori dei premi accademici, Dan Taradash, Budd Schulberg e Paddy Chayevsky, noterete che essi non deridono il cinema. Essi non ritengono che lo scrivere per il cinema li renda inferiori o che sia in qualche modo una forma inferiore. La prima volta che incontrai Budd, aveva pubblicato tre romanzi importanti, ma mi disse: "Dio, quanto mi piacerebbe scrivere un giorno un film veramente buono". Ho sentito usare a Paddy le stesse parole, nel 1951, *quando era un giovane scrittore per la televisione. Entrambi hanno realizzato il loro desiderio. Credo che Budd l'abbia realizzato anche questa volta.*

4.

Dopo Fronte del porto, *Budd ed io decidemmo di fare un altro film basato su un racconto breve, "Your Arkansas Traveler". Lo stimolo venne, in parte, dallo stesso racconto, ma in misura maggiore da una serie di conversazioni che abbiamo avuto insieme, un po' su tutto l'argomento: circa la TV, il suo potere ipnotico, potenzialmente più pericoloso ed anche, a volte, superiore alle sue effettive capacità positive. Abbiamo conversato sul modo in cui Huey Long sarebbe stato più potente se avesse avuto a sua disposizione un apparecchio televisivo. Abbiamo discusso sulla famosa conversazione di Nixon, quando il problema dei suoi finanziatori si trasformò in una difesa del cane dei suoi bambini. Abbiamo parlato di come McCarthy avesse indebolito la sua causa interloquendo rabbiosamente col suo giovane assistente davanti al "video". Abbiamo conversato sul modo in cui le figure della vita pubblica possono essere falsate nelle trasmissioni, e come la TV possa creare in poco tempo un attore od un uomo politico, oppure farlo finire, in un tempo altrettanto breve.*

Mentre discutevamo sul racconto, abbiamo cominciato ad assistere ai programmi molto più spesso di quanto facevamo prima. Ogni tanto può venir fuori dalla "scatola" qualche cosa di brillante, come il reportage dal titolo "The First World War", la battaglia di Basilio-Saxton, l'intervista di Ed Murrow con il colonnello Nasser, il salto di Yogi Berra nelle braccia di Don Larsen, Mary Martin ed Ethel Merman. Ma la TV per aver vinto il primo posto nel campo dei divertimenti, ha in sè la responsabilità del vincitore. E' divenuta "prodotto tipico". Non può offendere. Si è standardizzata. E non importa quanto possa interessare ciò che essa va amman-

nendo: una delle sue creature deve farsi vedere e dirvi con "orribile" allegria i meriti di una zuppa, o quelli del tal sapone e delle tali sigarette.

Ci siamo resi conto della nuova coscienza sintetica che snaturava certi programmi e delle escursioni in acque politiche da parte di tipi "che-non-sanno-nulla-ma-sanno-quello-che-pensano". Ci siamo chiesti fino a che punto arriva la potenza della televisione nel vendere "personalità sintetiche", allo stesso modo in cui vende zuppe e sapone. Siamo andati alla Madison Avenue, come esploratori che si recano in uno strano paese. Abbiamo parlato con attori, funzionari e scrittori. Abbiamo intervistato pezzi grossi, fatto colazione con pezzi medi e bevuto con i piccoli. Siamo debitori verso ognuno di essi, se non altro per il permesso di assistere a una conferenza sul modo di fotografare una certa bottiglia di sugo di pomodoro... Abbiamo ascoltato, letto e preso nota e confrontato gli appunti e discusso continuamente ciò che avevamo visto. Da tali conversazioni e dal reciproco desiderio di dire qualcosa su questo gigante dei tempi nostri, è venuto prendendo forma il nostro film.

Budd è stata la fonte originale e, forse, la coscienza. Ero a sua disposizione e spesso al suo fianco mentre scriveva il soggetto. E' stato al mio fianco quando iniziai la lavorazione. Mi è stato vicino nella scelta degli attori e in tutti gli altri preparativi. Siamo andati insieme a Piggott, nell'Arkansas, e abbiamo deciso di girarvi le scene di campagna. Budd è venuto qui per gli ambienti e anche a Memphis. Ogni giorno, a New York, è stato presente alla lavorazione, ed ha contribuito all'opera in modo essenziale. A teatro non ho mai collaborato più intimamente con un autore.

E all'ora di colazione mangiavamo insieme.

ELIA KAZAN

(a cura di Giuseppe Ferrara)

I film

Sommarnattens Leende
(Sorrisi di una notte d'estate)

Regia: Ingmar Bergman.

Soggetto e sceneggiatura: Ingmar Bergman. **Fotografia:** Gunnar Fischer, Ake Nilsson. **Musica:** Erik Nordgren. **Scenografia:** J. A. Lundgren. **Costumi:** Mago.

Interpreti e personaggi: Ulla Jacobsson (Anny Egerman), Eva Dahlbeck (Désirée Armfeldt), Harriet Andersson (Marta), Margit Carlquist (Charlotte Malcolm), Jarl Kulle (Aramis Malcolm), Gunnar Björnstrand (Fredrik Egerman), Björn Bjelvenstam (Henry Egerman), Ake Fridell (Fritz), Naïma Wifstrand (Madame Armfeldt), Gull Natorp, Jullan Kindahl, Birgitta Valberg, Bibi Andersson.

Produzione: AB Svensk Filmindustri. **Origine:** Svezia, 1955. **Distribuzione per l'Italia:** I.N.D.I.E.F.

Nella filmografia di Ingmar Bergman *Sommarnattens Leende* (Sorrisi di una notte d'estate, 1955) occupa cronologicamente il sedicesimo posto. Eppure di questo grande regista si sa così poco, in Italia, che l'arrivo del film premiato al Festival di Cannes assume l'aspetto di una rivelazione prima per la sua casualità che per la personalità straordinaria dell'autore. Si tratta infatti, per noi, del primo lavoro di Bergman che trova la via delle pubbliche sale; privilegio che non è toccato neppure ai due film presentati alla Mostra di Venezia (*Sommarlek* e *Kvinnors Vantan*). I cineclubs hanno avuto, anni orsono, il permesso di una rapida circolazione di *Hamstadt* (1948), anch'esso molto inviso alla censura per lo scabroso soggetto; e questo è tutto. Non sembra il caso di avviare nuovamente l'accorato discorsetto che si suol tenere — anche per forza d'abitudine — in merito alle omissioni della nostra distribuzione e allo scetticismo dei nostri noleggi (smentito in questa circostanza dalle quattro settimane di programmazione a Milano, e dai 25 milioni incassati a Roma, dove le programmazioni continuano), ogni qualvolta un film inatteso e di considerevole lustro, superate per cause indefinite le varie dighe di sbarramento, giunge a provarcene deleterio l'atteggiamento. Salteremo senz'altro il preambolo, dolendoci, tuttavia, almeno della lacuna che tali inconvenienti hanno lasciato nella nostra preparazione dinanzi alla necessità di una cronaca informativa su *Sommarnattens Leende*, ovvero su un'opera che è, per parecchi indizi, un geniale coronamento di una lunghissima esercitazione d'arte nordica, non originata dal solo Bergman, ma da molti valenti cineasti di Svezia, e anzi da un ceppo letterario romantico preesistente.

Che la tematica del giovane regista

sia vastissima e abbracci instancabilmente, sotto le specie più disparate di racconto: dramma moderno, film realistico, commedia galante, grottesco medioevale, la pena costante e insolubile del vivere in una monotonia che la fede, la passione, il sogno stesso non riusciranno mai a mutare, è stato detto. La poetica pessimistica di Bergman nasce puramente e freddamente dalla coscienza del tempo che passa, senza riempire di sentimenti l'eternità, e concedendo, se mai, ad un pietoso capriccio la durata di un'estate. E' la sua « règle du jeu»; e in ciò *Sommarnattens Leende* continua e completa il senso di molte precedenti pellicole di Bergman, da *Torst* (1949) a *Sommarlek* (1950) e a *Sommaren med Monnika* (1952).

Per la sua brevità e la sua bellezza, l'estate scandinava è celebrata non come una stagione, ma come un'apparizione mitica verso la quale rifluiscono i desideri, le superstizioni, le fantasie degli uomini. Si carica, nel suo viaggio, di molti significati; ed è logico quindi che si trasformi a un certo punto, insensibilmente, in una entità fatale e distributrice, destinata a muovere senza errori i fili della vita e a passare sorridendo, dopo avere amministrato una graziosa giustizia che resterà tale almeno fino alla ventura estate. Una giustizia semiseria, fondata su un solo, malizioso segreto: quello di velare il nostro presente capriccio d'una luce di magia, quindi di « eternità ». E' solo un travisamento del tempo e della luce, uno scherzo complice. Quanto basta a tutti gli alibi degli amanti. Unicamente un ulteriore invito ad un impulso già facile: di credere sempre a quello che fa bene.

Che cosa avverrà quando la lattea notte del nord avrà fine? Quanta vera felicità sarà serbata alle quattro coppie del film? Nulla vieta che esse rientrino nel meccanismo dell'orologio a figure ruotanti, che segna il passar degli episodi notturni, e che si accodino ai rozzi simboli: la principessa, la morte, il villano gobbo. La « ronde » può riaprirsi indefinitamente, sotto uno qualsiasi dei segni. Le scomposizioni non sembrano concluse. Ecco perchè il film di Bergman è una specie di tragico « marivaudage », in cui il gusto delle possibilità contrarie, del rifiuto al gioco nel momento stesso in cui il sorriso è più indifeso, dell'ironia che corregge e sopraffà persino il cinismo, trova una virtuosistica, impressionante illustrazione. Di modo che il soggetto appare, a momenti, nella bislacca prospettiva di una tragedia mancata. « E' una commedia o un dramma? » chiede Anny al marito che l'ha invitata a teatro. « Metterò un vestito bianco. Il bianco va bene per piangere e per ridere ».

Questa la risposta indiretta ed ambigua di Bergman al proprio film. Dramma o commedia, non si sa; ma in ogni caso un intreccio che « porta » il bianco, come una veste adatta a tutte le sue insidie. E il bianco è la misteriosa notte svedese, questo finto e breve passaggio della sorte. *Sommarnattens Leende* si articola dapprima come una frivola « invitation au château », che propone i suoi personaggi e li lascia convergere verso il teatro decisivo della villa patrizia, dove la complicata alchimia tirerà le proprie somme. Vi sono tre coppie da « aggiustare ». Un maturo avvocato, che ha contratto matrimonio in bianco con una donna assai più giovane di lui ed è l'amante di una nota attrice teatrale; la sposina-pupilla e il figlio di primo letto del-

l'avvocato stesso, uno studente scontroso, sognatore e impacciato (divenuto « nipote » nella riduzione italiana del film); e un focoso ufficiale, a sua volta amante dell'attrice, ma tenero e geloso nei confronti della moglie. A ama B che ama C... nessuno più lontano d'Ingmar Bergman da Françoise Sagan, ma il ricòrso ai termini algebrici per una complessa combinazione erotica, che serve da slogan pubblicitario al romanzo « Fra un giorno, fra un anno », ritorna alla mente nel tentativo (faticoso, e anche inopportuno) di fissare in qualche modo i termini in cui si muove il soggetto di *Sommarnattens Leende*.

Nel film, invece, tutto accade molto più liberamente e chiaramente, addirittura con una facilità da sogno. La prima parte, che predispòne la nottata in villa, s'incarica di tendere le fila dell'intreccio secondo una partitura quasi funambolesca, che talvolta ama ricorrere persino alle situazioni della « pochade ». Si tratterà ben s'intende d'un mezzo dalle eleganze più impensate, sfruttato al livello di un Ophüls o di un Autant-Lara o di un Clair; e un eventuale apporto parigino è rintracciabile soprattutto nel dialogo che contrassegna certe situazioni particolari, e la presentazione dei personaggi apparentemente più frivoli (la prima comparsa della vecchia signora Armfeldt, la prima comparsa dell'ufficiale in casa di Désirée). Ma a Bergman ciò importa solo in vista di un graduatissimo e progressivo « oscuramento » di fatti e persone, che rovescia ogni disponibilità satirica verso forme straordinarie e imprevidibili di isolamento e di compianto. Il trapasso è operato con mano maestra, su un materiale simbolico che aggrava i suoi significati con il procedere dell'azione. L'atmosfera di *La ronde* di Ophüls, che costituiva già un risultato, riappare a momenti nella prima parte (e nella misura in cui lo scandinavo Bergman poteva prestarsi a raccoglierla) come semplice strumento di transizione narrativa, svelando nel pur passeggero avvicinamento quanta suggestione esteriormente scenografica giocasse nella riuscita del film francese. E' a *La ronde* che fa pensare, ad esempio, il ritorno dal teatro di Désirée e dell'avvocato Egerman, preceduti dalla vecchia governante con il lanternino acceso, lungo il laghetto. Ma la forza creativa di Bergman possiede ben altra tempra. Egli non ha radunato i suoi personaggi per una « grande manovra » di stile, ma li attende ad un varco difficile, in cui l'educazione d'amore, questo soggetto di ricerca di tutto il cinema svedese, verrà acquisita con la sconfitta della dignità. *Sommarnattens Leende* è un simposio d'inesperti d'amore; per stanchezza o per povertà sentimentale, per iattanza sensuale o per estrema giovinezza. Il cumulo degli errori amorosi commessi, e tacitamente accettati per una intima compromissoria intesa tra il fastidio delle proprie passioni e il rigore delle convenzioni circostanti, fa nodo nella notte d'estate e chiede delle rettifiche. Date le premesse, tali rettifiche non potranno certo prodursi su di un piano spirituale. Questa sola è la maliziosa e segreta rivelazione che ci fa, in fondo, lo scettico film di Ingmar Bergman; tutto il resto è complicità di cornici, incanto di ricami. E, beninteso, nulla di eterno nelle nuove figurazioni del gioco. Vi saranno altri equilibri, e altre notti d'estate. La dolente constatazione della monotonia umana

nasce proprio da questa consapevolezza.

Ma, per giungere alla caduca combinazione, i personaggi maschili del racconto devono pagare il loro prezzo, che i personaggi femminili hanno implicitamente fissato fin da principio. La loro dignità sarà caduta in modo irreparabile. La dignità, questo placido schermo che essi ritenevano insormontabile. Chi l'ha troppo vezzeggiata, scambiandola per una seconda coscienza, come l'avvocato Egerman, sarà costretto a capitolare e a guardare con maggior attenzione ai sentimenti concreti della vita. Chi l'avrà troppo idealizzata, per meglio farne scudo ai suoi turbamenti e ai suoi desideri, come lo studente in teologia Henry (la teologia è diventata filosofia nel doppiato italiano), arriverà alla soglia di un goffo suicidio. Chi l'ha sostituita con il più facile orgoglio, come l'ufficiale conte Malcolm, sarà messo di fronte alla propria aridità tanto profondamente che una vaga metamorfosi si delinea in seguito a questa sola constatazione. Malcolm è l'unico dei tre uomini che non cambia compagna, nè accetta la esperienza come un insuccesso. La sua albagia e la sua adulata maschilità lo riparano in ogni caso da una completa sconfitta. Tuttavia è interessante notare l'importanza psicologica che Bergman attribuisce al personaggio di Malcolm, per qualche accento apparentemente il più futile nell'impianto del film. Nelle svariate forme di « lieto fine » che l'intreccio assume, quella del riavvicinamento riflessivo tra Malcolm e sua moglie è forse la sola che serbi, nel giro degli inganni, una vibrazione di autentica sincerità: « Ti sarò fedele a modo mio... » dice il conte a Charlotte. A ben pensarci è il massimo che la storia prometta. E a pronunciarla è la maschera più stilizzatamente stolida della festa, nell'unico definitivo momento di gravità, allorchè diviene palese anche a lui che vanità e lussuria sono tra i volti della noia. Questa frattura, rapida e leggera, va annnoverata tra le cose magistrali del film, e si annuncia addirittura al culmine del virtuosismo, quando lo « spettacolo » rivela drammaticamente di essere aperto a qualsiasi possibilità, giocosa, grottesca, mortale; quando il duello alla « roulette russa » è finito, la pistola ha sparato in mano ad Egerman, e il conte esce nella notte dal padiglione. Nel minuto di sospensione che segue, si ha chiara la sensazione dell'ampiezza di discorso osata da Bergman, sui registri più contrastanti e misteriosi. Non è più tempo di leggende, nè di prodezze galanti. Sono ad un passo dalla farsa la morte e la disperazione.

L'atteggiamento raffinatamente spietato della regìa si enuncia anche attraverso la forza dialogica di *Sommarnattens Leende,* in primo luogo in certi « colloqui di donne » che sono tra i mezzi prediletti da Bergman (*Kvinnors Vantan* 1952), e poi con l'ausilio della quarta coppia dell'intreccio, un cameriere ed una cameriera, che fungono insieme da maschere commentanti e da equilibratori della vicenda in un'allettante spregiudicatezza anti-intellettualistica. Maschere, diciamo, in senso teatrale, ispirate a celebri modelli settecenteschi e maturate poi secondo la natura nordica, ma libere nella loro morale facile di ridersi di qualunque totem del sesso, del rango, dello stile. Lei, la colombina, è una solleticante depositaria di segreti, pronta ad inserirsi nella ronda come

devota e insostituibile istitutrice di amore. Lui, un cocchiere-maggiordomo grosso, baffuto e libertino, appartiene piuttosto alla tradizione scenica e novellistica della Mitteleuropa. E' un saggio crapulone svevo o sassone, che ha assorbito le leggende con la birra. Da lui vengono le citazioni sui significati d'ogni sorriso notturno, che intervallano le ultime azioni del film; ed è solo lui, come un avallo massiccio, ad apparire alle spalle della vecchia signora Armfeldt nella scena del pranzo, durante la narrazione del vino «incantato», una fola che ha tutto il sentore panico e grottesco della mitologia scandinava. In contrapposizione alle effusioni gioconde dei due servi, la notte complicata dei vari padroni, malgrado i vari accomodamenti che la concludono, è un po' un festino di vecchi e di fantasmi. Il curioso è del resto che il confronto così cercato è proprio l'elemento che sembra garantire ai due nuclei in contrasto (e al film) una definitiva castigatezza sul piano morale.

Sommarnattens Leende dimostra una ricchezza figurativa pari alla multiformità dei suoi concetti, dei suoi caratteri, delle sue feconde intuizioni. La fotografia, le scenografie, i costumi sono della più limpida fantasia. Bergman ha portato inoltre la narrazione ad un'armonia meravigliosa grazie ai contributi individuali di ciascun attore. Sappiamo trattarsi per la maggior parte d'insigni artisti del teatro e del cinema svedese, già apparsi talora in precedenti film dello stesso regista, ma questo non vuol dire ancora molto per noi, sfortunatamente assai lontani, non che dalle opere, dai nomi e dai volti dello schermo di quella nazione. Abbiamo accennato allo stupefacente Malcolm dell'attore Jarl Kulle. Giova ricordare anche Gunnar Björnstrand (lo avvocato Egerman), assai somigliante nei tratti del volto e nel gusto della truccatura al compianto Louis Salou. Björnstrand manifesta, nella molteplicità dei sentimenti che affiorano appena sul volto da figura di cera, un inesprimibile dominio del personaggio, sdegnoso del più piccolo cedimento patetico o gioviale. Fa coppia con lui, in una schermaglia di ammaliziatissima istrioneria, Eva Dahlbeck, ossia Désirée (erano insieme anche in un piccante episodio di *Kvinnors Vantan*). La commediante Désirée, forte della sua perizia nell'intrigo scenico, è la donna che riunirà tutte le pedine sulla scacchiera, e porrà in atto il meccanismo sentimentale secondo un piano prestabilito, che viene da lei stessa preannunciato nei frammenti teatrali che le vediamo recitare alla ribalta nelle prime sequenze (il monologo sulla dignità virile, l'aforisma del giocoliere e delle tre clave). Le altre esponenti femminili della partita sono la fragrante Ulla Jacobsson, l'audace Harriett Andersson e la scura Margit Carlquist, di fragile modellatura preesistenzialista.

TINO RANIERI

Man of a Thousand Faces
(L'uomo dai mille volti)

Regia: Joseph Pevney.

Soggetto: Frank Wheelwright. **Sceneggiatura:** R. Wright Campbell, Ivan Goff, Ben Roberts. **Fotografia** (Cinemascope): Russel Metty. **Musica:** Frank Skinner. **Scenografia:** Alexander Golitzen, Eric Orbom. **Effetti fotografici speciali:** Clifford Stine. **Montaggio:** Ted Kent.

Interpreti e personaggi: James Cagney (Lon Chaney), Dorothy Malone (Cleva), Jane Greer (Hazel Bennett), Jim Backus (Clarence Locan), Roger

Smith (Lon Chaney jr.), Robert Evans (Irving Thalberg), Marjorie Rambeau (Gert), Celia Lovsky (signora Chaney), Philip Van Zandt (Charles Loane Tucker), Clarence Kolb (Clarence Kolb).

Produzione: Robert Arthur per la Universal - International. **Origine:** U.S.A., 1957. **Distribuzione:** Universal.

Jeanne Eagels
(Un solo grande amore)

Regia: George Sidney.

Soggetto: Daniel Fuchs. **Sceneggiatura:** Daniel Fuchs, Sonya Levien, John Fante. **Fotografia** (Megascope): Robert Plank. **Musica:** George Duning. **Scenografia:** Ross Bellah. **Costumi:** Jean Louis. **Montaggio:** Viola Lawrence, Jerome Thoms.

Interpreti e personaggi: Kim Novak (Jeanne Eagels), Jeff Chandler (Sal Sartori), Agnes Moorehead (signora Neilson), Charles Drake (John Donahue), Larry Gates (Al Brooks), Virginia Grey (Elsie Desmond). **Altri interpreti:** Gene Lockhart, Joe De Santis, Murray Hamilton.

Produzione: George Sidney per la Columbia Pict. **Origine** U.S.A., 1957. **Distribuzione:** Columbia-Ceiad.

Il filone biografico è, si sa, una delle grandi risorse del cinema hollywoodiano. Attraverso di esso gli Stati Uniti rendono omaggio, con maggiore o minore disinvoltura e rispetto, alle loro glorie recenti e meno recenti, e al tempo stesso l'industria cinematografica cerca scampo dalla crisi dei soggetti, che ha dato luogo, in questi ultimi tempi, ad una poco edificante ondata di *remakes*. Naturalmente la commemorazione si fa più stimolante e patetica allorché diventa autocommemorazione. Ché ormai Hollywood è entrata in tale fase. Le generazioni si succedono, ai morti in età immatura (come Valentino, la cui biografia è già stata, ahimé, confezionata, o come Jean Harlow, un film dedicato alla quale viene annunciato da gran tempo) si aggiungono ogni anno gli esponenti di una generazione che ormai se ne sta andando per legge naturale. Senza contare coloro che sopravvivono malinconicamente a se stessi, come Buster Keaton, la cui vita ha ispirato un film che vedremo tra breve.

Purtroppo solo raramente queste biografie cinematografiche offrono un interesse che vada oltre la sensazione nostalgica che provocano. (Qualche aspetto farsescamente divertente e saporito presentava, per esempio, quella di Pearl White, dove la Hollywood dei pionieri era vista con affettuoso gusto caricaturale). La considerazione vale anche per i film dedicati a personalità del teatro, di cui esiste tutto un repertorio, ormai. Una delle più felici tra esse fu *Yankee Doodle Dandy* (Ribalta di gloria, 1942) di Michael Curtiz, dedicata a George M. Cohan, e lo fu in buona misura per merito di quel sanguigno attore che è James Cagney, proveniente dal *vaudeville* e quindi particolarmente adatto a caratterizzazioni come quella, punteggiate di esibizioni mimiche, canore e danzate. (Del resto, non fu quella la sola volta che Cagney incarnò sullo schermo la figura di Cohan, re del *vaudeville* principio di secolo). Ora lo stesso Cagney è stato chiamato ad interpretare la figura di un altro e assai diverso attore americano, le origini della cui attività comprendono una cospicua esperienza sui palcoscenici di *vaudeville*: Lon Chaney, più celebre per una leggendaria carriera cinematografica (interrotta nel 1930 da una morte prematura), in cui le sue sagacissime virtù di caratterista furono per lo più poste al servizio di un effetto di trucco sempre sapiente, molto spesso terrificante (di qui l'appellativo pubblicitario di « uomo dai mille volti »,

oggi ripreso dal titolo del film). Cagney non ha soltanto fatto icasticamente rivivere il Chaney attore di *vaudeville,* ma si è applicato con estremo impegno a far rivivere il Chaney attore cinematografico, attraverso alcuni dei suoi trucchi più famosi: quelli di *The Miracle Man* (1919) e di *The Hunchback of Notre-Dame* (Notre-Dame de Paris, 1923), di *The Phantom of the Opera* (Il fantasma dell'Opera, 1925), e di *The Unholy Three* (I tre, 1925). Va dato atto a Cagney del suo successo: al di là della carica umana che ha prestato, secondo il suo solito, al personaggio, egli è riuscito con estrema duttilità a stabilire sul piano del trucco quell'affinità fisica, altrimenti mancante. *L'uomo dai mille volti* è quindi, sopra tutto, un film d'attore, come non poteva non essere. Ma va dato atto a quel mediocre regista che è Joseph Pevney di aver ricostruito con un lodevole scrupolo quei brani di vecchi film, di aver suscitato, intorno al protagonista, l'atmosfera, non troppo adulterata, degli *studios* hollywoodiani lungo i *twenties* (un personaggio non irrilevante del racconto è Irving Thalberg, nel film un po' idealizzato, e nei panni dell'antico se stesso appare, fuggevolmente, Snub Pollard, un comico dell'epoca dello *slapstick*). Come testimonianza di costume *L'uomo dai mille volti* è quindi un film non disprezzabile, per lo meno nella sua seconda parte. Certo, i dati narrativi sono tradotti in quella chiave di *mélo* che sembra essere d'obbligo per siffatto genere di biografie. Ma per lo meno si tratta di una traduzione non troppo arbitraria. In fondo, certe circostanze dell'esistenza di Chaney ebbero effettivamente un aspetto eccezionale, con diretta influenza sulla sua carriera. Alludo sopra tutto al fatto che i genitori dell'attore fossero ambedue sordomuti. Fu la necessità di comunicare con essi a gesti che fece maturare nel ragazzo Chaney un talento mimico, poi sviluppato durante la successiva esperienza di artista girovago e sui palcoscenici di *vaudeville.* (L'arte del trucco Chaney l'apprese, sulle scene, dai *clowns*; egli più tardi sostenne che, in quanto attore, non avrebbe avuto soddisfazione né merito a riprodurre il volto borghese di se stesso, e fu convinto assertore dell'influenza che l'aspetto fisico esercita sullo sviluppo morale dell'individuo). Dove il *mélo* si denuncia più scopertamente come tale è nelle insistenze sui guai passati da Chaney con la prima moglie e sulla incomprensione di lui per il figlio (oggi attore anch'egli), incomprensione riscattata sul letto di morte. Ma in complesso nel film, peraltro soltanto decorosamente illustrativo, si avverte un certo scrupolo di fornire di figure e fatti una versione non troppo sfacciatamente lontana dalla realtà.

A stare a quanto dicono certi biografi puntigliosi, uno scrupolo del genere non ha sorretto chi ha steso lo scenario di *Un solo grande amore,* biografia di Jeanne Eagels, un'attrice che al cinema diede un contributo soltanto marginale (portò a Hollywood il peso della propria esperienza scenica dopo l'avvento del sonoro e la conseguente crisi di talenti, ed una sua interpretazione almeno, quella di *The Letter* (1929), venne considerata un brillante esempio da proporre come oggetto di studio agli attori delle giovani generazioni), ma che attraversò un suo momento di « furore », a Broadway, in coincidenza con lo strepitoso successo di « Pioggia », il dramma di Colton e Maugham, la

cui protagonista, la prostituta Sadie Thompson (retaggio poi, sulla schermo, della Swanson, della Crawford, della Hayworth), rimase e rimane legata al suo nome. Grazie sopra tutto a Sadie, oltre che alle proprie stravaganze, Jeanne Eagels fu ed è tutt'oggi considerata un emblema dei *roaring twenties*. Ora, la Eagels fu una donna divorata dall'ambizione, che ebbe relazioni amorose movimentate e che lasciò che la propria carriera e la propria esistenza stessa fossero stroncate dall'alcool e dagli stupefacenti. Ma il racconto del film, allo scopo di rendere il *mélo* più eccitante, va oltre, divulgando una versione « romanzata » del modo in cui la Eagels riuscì a far proprio il copione del dramma che doveva darle la gloria, ed anche delle sue origini e del suo *curriculum* anteriore al trionfo di « Pioggia ». Non ci sarebbe da scandalizzarsi troppo di questa immagine forse diffamatoria che il film fornisce della sua eroina pur già così « turbinosa » per proprio conto, se le variazioni non svelassero così chiaramente il loro carattere di « droghe » spettacolari.

Con tutto ciò il film quale noi lo vediamo vale più della trama di *mélo* sulla cui base è stato costruito: quell'abile manipolatore di macchine spettacolari che è George Sidney ha da un lato sfruttato con qualche effetto accorto e suggestivo il pittoresco insito nell'ambiente dello spettacolo — luna park, teatro, cinema —, dall'altro evocato (non per la prima volta, del resto) il profumo di un'epoca favolosa e folle. Se per la riproduzione della cornice ambientale gli è stata preziosa la collaborazione di uomini come il costumista Jean Louis, per l'impiego virtuosistico del megascope (fotografia in bianco e nero) egli si è valso dell'apporto dell'operatore Robert Planck. E con lui ha rivolto i suoi sforzi alla definitiva consacrazione della stupenda Kim Novak come stella di prima grandezza. In effetti la Novak empie qui di sè, in continuazione, lo schermo. E varrebbe da sola un'analisi la raffinatezza con cui il regista ha valorizzato il grande schermo, volgendone le risorse alla glorificazione, di continuo rinnovantesi, della sua protagonista, con il puntare ora su un elaborato disegno dei movimenti, ora su un insistente e ardito giuoco di primi piani. Quanto all'attrice, è forse ancor presto per pronunciarsi definitivamente sul suo talento di interprete; ma quello che è certo è che in lei si riscontra una particolare *allure*, da « animale di lusso », la quale ci richiama ad illustri esempi di un passato non tanto prossimo.

GIULIO CESARE CASTELLO

Tea and Sympathy
(Tè e simpatia)

Regia: Vincente Minnelli.

Soggetto: dalla commedia omonima di Robert Anderson. **Sceneggiatura:** Robert Anderson. **Fotografia** (Cinemascope, Metrocolor): John Alton. **Musica:** Adolph Deutsch. **Scenografia:** William A. Horning, Edward Carfagno. **Montaggio:** Ferris Webster.

Interpreti e personaggi: Deborah Kerr (Laura Reynolds), John Kerr (Tom Robinson Lee), Leif Erickson (Bill Reynolds), Edward Andrews (Herb Lee), Darryl Hickman (Al), Norma Crane (Ellie Martin), Dean Jones (Ollie), Jacqueline De Wit (Lilly Sears), Tom Laughlin (Ralph).

Produzione: Pandro S. Berman per la Metro Goldwyn Mayer. **Origine:** U.S.A., 1956. **Distribuzione:** Metro Goldwyn Mayer.

Designing Woman
(La donna del destino)

Regia: Vincente Minnelli.

Soggetto: Helen Rose. **Sceneggiatura:** George Wells. **Fotografia** (Cinemasco-

pe, Metrocolor): John Alton. **Musica:** André Previn. **Scenografia:** William A. Horning, Preston Ames. **Montaggio:** Adrienne Fazan.

Interpreti e personaggi: Gregory Peck (Mike Hagen), Lauren Bacall (Marilla Hagen), Dolores Gray (Lori Shannon), Sam Levene (Ned Hammerstein), Tom Helmore (Zachary Wilde), Mickey Shaughnessy (Maxie Stulz), Jesse White (Charlie Arneg), Chuck Connors (Johnnie « O »), Edward Platt (Martin Daylor), Jack Cole (Randy Owen). **Altri interpreti:** Alvy Moore, Carol Veazie.

Produzione: Dore Schary per la Metro Goldwyn Mayer. **Origine:** U.S.A., 1957. **Distribuzione:** Metro Goldwyn Mayer.

Colui il quale un giorno si trovasse punto da vaghezza di scrivere un saggio su Vincente Minnelli dovrebbe fare i conti — ai fini di un ragionamento critico non dispersivo — con l'eclettismo di un regista, il quale presenta peraltro alcune direttrici abbastanza coerenti di lavoro.

Tale eclettismo rientra sostanzialmente in quel tributo alle esigenze di una casa come la Metro-Goldwyn-Mayer che anche uomini di talento sono obbligati a pagare, una volta che abbiano accettato un vantaggioso contratto. D'altro canto, Minnelli è un uomo che ha l'aria di trovarsi abbastanza bene, a Culver City. Non per nulla uno dei suoi « cavalli di battaglia » è il *musical*, genere ben accetto da parte dei dirigenti della Metro, ma al rinnovamento dei cui schemi Minnelli ha spesso (non sempre: si pensi all'orribile *Kismet*) recato un contributo di fantasia e di gusto. Un altro genere coltivato da Minnelli con un certo successo è la commedia più o meno sofisticata, pur essa perfettamente conciliabile con gli orientamenti della produzione M.G.M. Poi c'è il Minnelli, meno definibile e spesso meno persuasivo, dei film, grosso modo, « drammatici »: il quale può andare dal tentativo solo parzialmente spregiudicato e « critico » di *The Bad and the Beautiful* alla fumosa pretenziosità di *The Cobweb*, per approdare magari ai notevoli risultati di un *Lust for Life*, lodevole tentativo di « divulgare » la figura di un grande pittore, senza prendersi libertà troppo oltraggiose. Vero è che in un film del genere entra in giuoco il raffinato intuito cromatico del regista, che è — fra tutte le componenti della sua personalità — quella che appare più costante, pur nell'avvicendarsi dei tipi di impegno.

A breve distanza di tempo sono ora apparsi due nuovi film firmati da Minnelli. L'uno, *Te' e simpatia* — ispirato da una commedia, fortunatissima, di Robert Anderson, che costituisce un buon esempio di teatro « medio », mentre c'è chi ha cercato in America di gabellarla per un'opera sopraffina —, vorrebbe darsi l'aria, dato l'argomento scabrosetto, di essere un'opera ardita e stimolante. Ora, possiamo anche ammettere che forse, qualche anno fa, un film su un argomento del genere in America non si sarebbe fatto; ma a parte ciò non riusciremmo a trovare una ragione di interesse in un'opera che, realizzata nel più caramelloso dei modi di confezione stile M.G.M., procura, per ovvie ragioni, di cancellare quel tanto di significato umano che il testo d'origine possedeva, inserendolo in una cornice, avallata dall'autore della commedia (che ha firmato lo scenario), ma non per questo meno ipocrita. Si ricorderà la storia, riguardante un ragazzo sospettato a torto di tendenze omosessuali e felicemente avviato all'amore e alla fiducia in se stesso dalla moglie di un suo insegnante. Orbene, oltre a ren-

dere molto « implicita » la latente omosessualità dell'insegnante stesso (il carattere ed i complessi del quale costituivano uno dei punti più deboli della commedia, comunque lontana, sotto certi aspetti — il culto parossistico del fisico maschile, della virilità sportiva, etc. —, dalla nostra mentalità), si è voluto rendere chiaro che, anche in fatto d'onore, il « delitto » non rende. Tutta la storia, che — fatta riserva per certi particolari e sopra tutto per la rivelazione finale relativa all'insegnante — è fedelmente ricalcata sul testo d'origine, è stata dunque « inquadrata » entro una cornice rievocativa (un ritorno al *college* dell'adolescente divenuto uomo), nel corso della quale il protagonista legge una lettera lasciatagli dalla sua « benefattrice », basata sul principio che l'adultera ha sempre torto (tanto più torto, diciamo noi, in quanto nel film le è stata sottratta ogni attenuante per il peccato — per di più commesso con finalità specialissime —, e cioè l'omosessualità tendenziale del marito, cui il regista cerca comunque di alludere nebulosamente, con i mezzi consentitigli).

Limiti della commedia e limiti dello scenario sommandosi, il risultato è un film saporoso e inutile, nel quale Deborah Kerr si prodiga con finezza in una parte, già da lei interpretata in teatro e tagliata sulla sua misura (lo stesso è accaduto per il giovane e dotato John Kerr), senza comunque raggiungere lo stato di grazia di opere come *La fine della avventura* (nell'equilibrio ambivalente di spiritualità e sensualità la Kerr è maestra squisita).

La donna del destino rientra invece in quel filone di commedia cui, come dicevamo, Minnelli è venuto recando un contributo apprezzabile (si pensi a *Il padre della sposa,* etc.). E' un film che si ricollega in qualche misura ad un tipo di commedia che fu in auge nell'anteguerra, ed avrebbe dovuto avere per protagonista Grace Kelly, se questa non avesse preferito convolare a principesche nozze. L'ha sostituita Lauren Bacall, più stagionata e non specificamente dotata (sempre più di lei, comunque) per l'agile giuoco di « palleggio » che opere del genere richiedono. Ciò non toglie ch'essa se la cavi decorosamente; e qualcosa più che decoroso è Gregory Peck, il suo *partner,* un pochino più allenato di lei alle esigenze del « genere ». Ma certo vien fatto di pensare quale altra godibilità avrebbe avuto il giuoco, con una coppia formata dal Gable e dalla Crawford 1935 (al posto della Crawford potete anche immaginarvi, se credete, Carole Lombard, Costance Bennet o Claudette Colbert). Se la commedia funziona solo fino ad un certo punto, la colpa non è comunque tanto degli interpreti quanto di uno scenario, che fino a metà è lento, stiracchiato, parolaio oltre misura, nell'impostare una situazione che avrebbe potuto rivestire qualche interesse sul piano non soltanto psicologico, ma anche dell'indagine sociale e di costume relativa al matrimonio. I problemi della coppia di *La donna del destino* nascono infatti dalla circostanza che ambedue i membri del *ménage* lavorano, ma in settori ben diversi, che comportano anche diverse abitudini, cerchie di relazioni, etc., a parte le diversità di carattere (l'uno è infatti giornalista sportivo e l'altra figurinista di moda). Ma il film dice abbastanza poco in proposito. Esso prende invece quota quando dalla schermaglia tra marito e moglie, solo a tratti spiritosa, si passa all'azione, con

elementi di parodia del film di *gangsters*. Su questo piano più limitato il secondo tempo del film è decisamente e farsescamente spassoso: basterebbe la figura di quell'ex pugile guardia del corpo — bestione ottuso, che fra l'altro dorme ad occhi spalancati (in senso non metaforico) — per giustificare, come si suol dire, la spesa del biglietto d'ingresso.

G. C. CASTELLO

Altri film

No Down Payment
(Un urlo nella notte)

Regia: Martin Ritt - **sogg.:** dal romanzo di John McPartland - **scenegg.:** Philip Yordan - **fot.** (Cinemascope): Joseph La Shelle - **musica:** Leigh Harline - **scenogr.:** Lyle Wheeler, Herman A. Blumenthal - **mont.:** Louis Loeffler - **interpreti:** Joanne Woodward (Lola Boone), Cameron Mitchell (Roy Boone), Sheree North (Isabelle Flagg), Tony Randall (Jerry Flagg), Patricia Owens (Lil Martin), Jeffrey Hunter (David Martin), Barbara Rush (Betty Kreitzer), Pat Hingle (Herman Kreitzer), Robert Harris (Markham), Aki Aleong (Iko), Jim Hayward (sig. Burton) - **produz.:** Jerry Wald per la 20th Century Fox - **origine:** U.S.A., 1957 - **distr.:** 20th Century Fox.

Edge of the City (A Man Is Ten Feet Tall)
(Nel fango della periferia)

Regia: Martin Ritt - **sogg.:** dal dramma televisivo « A Man Is Ten Feet Tall » di Robert Alan Arthur - **scenegg.:** R. A. Arthur - **fot.:** Joseph Brun - **musica:** Leonard Rosenman - **scenogr.:** Richard Sylbert - **mont.:** Sidney Meyers - **interpreti:** John Cassavetes (Alex Nordmann), Sidney Poitier (Tommy Tyler), Jack Warden (Charles Malik), Kathleen Maguire (Ellen Wilson), Ruby Dee (Lucy Tyler), Robert Simon (Mr. Nordmann), Ruth White (Mrs. Nordmann), William A. Lee (Davis), Val Avery (il fratello di Alex; parte tagliata nell'edizione italiana), John Kellog (il détective), David Clarke (Wallace), Estelle Hemsley (la madre di Lucy), Ralph Bell (il guardiano notturno) - **produz.:** David Susskind per la Metro Goldwyn Mayer - **origine:** U.S.A., 1956 - **distr.:** Metro Goldwyn Mayer.

Per il nuovo regista Martin Ritt la stampa cinematografica americana, sempre pronta ai lanci comparativi, alle scoperte in linea ereditaria e insomma ad una coltivazione « divistica » anche nel campo della regia, ha azzardato la definizione di secondo Elia Kazan dopo l'uscita di *Edge of the City* (Nel fango della periferia, 1956) e di *No Down Payment* (Un urlo nella notte, 1957). Ma il sistema delle caselle predisposte ha mostrato troppo spesso di essere fallibile e precipitoso; perciò si potrà, attualmente, attenersi solo ad alcune coincidenze professionali e ad una effettiva comunanza di lavoro, attuatasi in passato fra i due registi, qualora si voglia mantenere un iniziale raccordo Kazan-Ritt nella presentazione di questo ultimo.

Ritt, come Kazan, è stato attore e regista di teatro. Ha insegnato all'Actors Studio e poi ha lavorato alla TV; proprio da quest'ultima esperienza si va determinando la sua personalità cinematografica. Come Chayewsky, Lumet, Frankenheimer, appartiene alla « generazione della televisione », che ha mostrato di credere ad una propria estetica, ad un realismo individualistico dettato dal rinnovamento dei mezzi e dalla modifica dei margini di spettacolo. Gli è rimasto, dalla familiarità con Kazan, una passione invincibile per la perfezione recitativa, intesa come manifestazione plastica, totale, in cui il ritmo della narrazione s'incorpora e si chiarisce definitivamente; ed è quel genere di recitazione accentratrice che giunge a racchiudere in sè, anche tutte le condizioni scenografiche del dramma (si veda *Twelve Angry Men* - La parola ai giurati, 1957), peculiare del miglior linguaggio televisivo. A parte questo, Ritt rivendica rispetto a Kazan una più acerba, ma anche più pura, capacità descrittiva in termini « sociali », che lo orienta verso spunti realistici non congeniali al regista di *Baby Doll* (Baby Doll, la bambola viva, 1956).

Serve egregiamente da paragone *Edge of the City* che nasce da presupposti drammatici analoghi a quelli di *On the Waterfront* (Fronte del porto, 1954). Anche qui un fronte, lo scalo ferroviario d'una metropoli americana, dove alcuni capisquadra sfruttatori costringono gli operai ad una sorda guerra. Il protagonista è un giovane tormentato da ricordi drammatici e dall'incomprensione familiare; un soggetto facile da vessare. Gli dimostra amicizia un caposquadra di colore, che lo incoraggia a resistere; ma il tirannello

dei magazzini, in preda a furore razzista, vuole troncare questo cameratismo e provoca il negro ad una zuffa, uccidendolo. All'inchiesta la paura tiene la bocca chiusa a tutti i testimoni, che temono le rappresaglie e il licenziamento. Solo il nostro protagonista, dopo un'ultima lotta con il colpevole a viso aperto e a trascinarlo la propria viltà, si risolve ad affrontare di fronte alla polizia.

Il reale interesse di Ritt per i casi della « gente » americana conduce ad uno studio accurato dell'uomo nella folla, dei volti anonimi che — a differenza degli eroi di Kazan — non balzeranno alla ribalta per la loro deformità e non si nasconderanno dietro simboli particolari. Con la macchina da presa nelle strade e nei « docks » il regista cattura sensazioni e impressioni genuine, che tendono a definire con la massima chiarezza possibile un livello di vita o una piega di coscienza. Il tema dell'amicizia, che diverrebbe « morbido » in altri autori, è toccato con destrezza e semplicità, e si dilata nella determinazione di una « nuova classe » nella gerarchia sociale, ancora sospettosa e guardinga nelle proprie alleanze, ma conscia del suo peso e del suo credito umano. E' la classe che invade le periferie, allinea case e quartieri, rivendica un rispetto civile dopo aver conseguito il rispetto economico. *Edge of the City* e *No Down Payment* discutono su due aspetti diversi di questo suburbismo, positivo nel primo film, negativo nel secondo ad onta del finale moraleggiante. I personaggi di *No Down Payment* sono scelti, ancora, tra i tipi più banali che si possano immaginare al limite dell'asfalto delle metropoli. Quarantenni ammogliati, amanti delle piccole comodità, consci del valore d'una pensione e apparentemente tranquilli per il dovere compiuto durante la guerra. Ignorano la violenza dei capisquadra razzisti; fortezza della loro buona coscienza dovrebbe essere il « cottage » pagabile in 25 anni e acquistato, appunto, col sistema del *no down payment,* senza obbligo di depositi a cauzione. Il suburbio si estende in lunghe file di casette tutte uguali, in cui questa nuova borghesia del dopoguerra si è sistemata.

Ma l'equilibrio economico americano, la prosperità e l'iniziativa individuale sono tali che all'uguaglianza edilizia non corrisponde sempre un'identità sociale e psicologica tra vicini di casa. L'ingegnere funzionario governativo, con moglie di educazione borghese, alloggia muro a muro con il meccanico arricchito, forte dei suoi trascorsi soldateschi sul Pacifico; la comunanza e la vernice di cordialità sono appannate da un diffidente senso di emulazione e dal vicendevole controllo dell'agiatezza. Le mogli attizzano le ambizioni, gareggiando in frigoriferi lucidi. Il benessere finanziario, ottenuto in superficie grazie agli accaniti acquisti rateali, ha moltiplicato i complessi. Su questo mondo di frustrati e inibiti, che crede di avere ormai salde radici nelle sue case prefabbricate, ed è invece ancora fluttuante, dubbioso, sbilanciato nelle proprie fantasticherie, il film di Martin Ritt dice molte cose interessanti, con uno stringente esame delle figure e delle combinazioni. Interessante, per esempio, è constatare quanta parte abbia il sogno, sia fatto di nostalgia del passato o di speranza nell'avvenire di questi americani pratici e gioviali, che riescono addirittura a scomporre la vita su due piani e, complice l'alcool, a trascorrere dalla realtà al ricordo e alla illusione con la spettrale facilità del Commesso Viaggiatore nel dramma di Miller. La stabilità della casetta a rate è addirittura ironica, confrontata alla smania e all'incertezza delle loro aspirazioni; è un porto raggiunto immaturamente. C'è l'ex decorato di Guadalcanal, che cova la sua gloria e si è costruito nell'autorimessa un sacrario personale, accarezzando — nei momenti d'ubbriacatura — le memorie dei tempi di violenza collettiva. C'è il sensale d'automobili che vive d'improvvisazioni e di whisky, c'è la moglie che ripensa ai festini dei suoi diciott'anni come ad un'epoca nuovamente realizzabile; raramente il cinema ha delineato dei « ménages » credibili in cui la paura latente dell'uomo contemporaneo, nata dalla guerra e dalla sfiducia, trovi così pessimistica descrizione. Tutto ciò potrebbe durare una vita intera, e sarebbe già un dramma. Ma naturalmente il film ha bisogno di una dimostrazione violenta e di una chiusa moralistica: così una collisione avviene. Il veterano di Guadalcanal, durante una sbornia, violenta la moglie del vicino. Dopo di che trova la morte in un incidente, restando trafitto sotto la propria auto. La candida macchina punitrice è uno dei simboli elementari del film (un altro, ricorrente, è il rapporto ininterrotto tra il video della TV e i bambini delle varie famiglie, che « evadono » a loro volta, instancabilmen-

te, attraverso l'occhio di vetro). E si arriva alla fine della storia con una chiusura « dall'esterno », del tutto obbligata.

Martin Ritt disponeva di una sceneggiatura a episodi comunicanti, forse troppo gonfia di fatti da esprimere, e sempre dipendente dall'intersecazione di molti personaggi. Ciò ha tradito in parte il suo slancio al momento di lasciare le conclusioni allo spettatore. Tuttavia *No Down Payment* è un'opera di gran lunga superiore alla media, meritevole di riflessione, e magnificamente interpretata da alcuni attori non molto conosciuti. Come s'è detto, per Ritt la messa a punto recitativa si esplica nella più assoluta intransigenza e secondo precise applicazioni. Tanto in *Edge of the City* che in *No Down Payment,* la condotta degli interpreti si avvicina a quelle reazioni avare, ma ormai riconoscibili, che caratterizzano i giovani dei Workshops e dell'Actors Studio e che sanzionano, tra l'altro, una più perfetta intesa tra attore e attore. Si guardi il volto nuovo di John Cassavetes, che è a sua volta direttore di un'accademia di recitazione a New York. Non raggiunge il magnetismo di un Brando, ma compone un personaggio ben tagliato e difficile. Si guardi anche il negro Sidney Poitier, che è plasticamente « caricato » dal regista in un dominio strabiliante della parola e del gesto, in una dimensione ritmica senza possibilità di errori. In *No Down Payment* l'abilità di Ritt si rinnova, conferendo a Tony Randall, al solitamente schematizzato Jeffrey Hunter, alla finta pin-up Sherre North, a Cameron Mitchell, all'interessante Joanne Woodward — la bionda scoperta di Gerd Oswald — e agli altri un'avvincente rilevatezza emotiva.

T. Ranieri

The Ten Commandments
(I dieci Comandamenti)

Regia: Cecil B. De Mille - **sogg.:** basato sulle narrazioni bibliche, sul Corano, sugli scritti di Flavio Giuseppe, Eusebio e su altre fonti dell'antichità - **scenegg.:** Aeneas Mackenzie, Jesse L. Lasky jr., Jack Gariss, Frederick M. Frank - **fot.** (Vistavision, Technicolor): Loyal Griggs; fotografi aggiunti: J. Peverell Marley, John Warren, Wallace Kelley - **musica:** Elmer Bernstein - **scenogr.:** Hal Pereira, Walter Tyler, Albert Nozaki - **costumi:** - Edith Head, Ralph Jester, John Jensen, Dorothy Jeakins, Arnold Friberg - **coreografie:** LeRoy Prinz, Ruth Godfrey - **mont.:** Anne Bauchens - **interpreti:** Charlton Heston (Mosè), Anne Baxter (Nefertiti), Edward G. Robinson (Dathan), Yvonne De Carlo (Sephora), John Derek (Giosuè), Nina Foch (Bithia), Judith Anderson (Memnet), John Carradine (Aaron), Sir Cedric Hardwicke (Sathi il Giusto), Debra Paget (Lilia), Douglas Dumbrille (Jannes), Henry Wilcoxon (Pentaur), Donald Curtis (Mered), Yul Brynner (Ramsete), H. B. Warner (Amminadab), Martha Scott (Yochabel), Vincent Price (Baka), Ian Keith (Ramsete I.), Julia Faye (Elisheba), Edna May Cooper, Fraser Heston, Babette Bain, Paul De Rolf, Abbas El Bughdadli - **produz.:** Cecil B. De Mille per la Paramount - **prod. ass.:** Henry Wilcoxon - **origine:** U.S.A., 1956 - **distr.:** Paramount.

Per chiudere la sua lunga filmografia, Cecil B. De Mille ha scelto la versione cinematografica d'uno dei libri più alti della storia umana, il secondo libro del Pentateuco o Shemoth (o, secondo il più corrente titolo della Vulgata, « Esodo »), in cui è contenuta la narrazione del liberarsi degli Ebrei dalla schiavitù egizia e del loro migrare verso nuove terre, in cui soprattutto è tramandata ai posteri la vicenda di Mosè, depositario della legge divina, i dieci comandamenti. Il regista si è così voluto ricondurre ad un suo film di egual titolo con cui un trentennio fa aveva accolto il nuovo clima instauratosi ad Hollywood con l'azione moralizzatrice di Hays ed aveva dichiarato di voler fare da allora in poi solo film edificanti.

Il regista delle commedie « di lusso » che aveva improntato di sè tutto un periodo del cinema hollywoodiano, e contro cui reagiranno i più raffinati registi della « sophisticated comedy », passava con *The Ten Commandments* ai grandi film corali di soggetto religioso: *The King of Kings* (1927), *The Sign of the Cross* (1932), *The Crusades* (1935), *Samson and Delilah* (1949), che si alterneranno ai numerosi film d'avventura. Senonché, ai propositi edificanti di De Mille si deve credere con la dovuta riserva, tant'è che nel vecchio *The Ten Commandments* la sequenza del vitello d'oro era pretesto ad una assai audace sequenza d'orgia. Il film oggi in esame è solo fino ad un certo punto un « remake » di quello del 1923, sia perchè si basa su una sceneggiatura del tutto diversa, sia perché vi manca la contrapposizione d'un episodio d'epoca contemporanea che caratterizzava il vecchio film, secondo un gusto che era stato introdotto da *Intolerance.* De Mille segue il testo biblico in alcuni punti scrupolosamente, in altri con notevoli libertà,

servendosi di fonti molto poco autorevoli e di testi di discussa autenticità. Il periodo intercorrente fra l'adozione di Mosè da parte della figlia del Faraone e la fuga di Mosè a Madian è oscuro secondo la Bibbia, che non vi fa cenno. De Mille vi dedica invece pressoché tutto il primo tempo, oltre un'ora, con la suggestiva invenzione d'un Mosè ignaro della propria origine ebràica che viene considerato l'erede al trono del vecchio Faraone, in ciò osteggiato dal figlio di questi, Ramesse, e volontariamente sceglie la strada della miseria e della schiavitù, una volta appresa la sua origine vera. Del pari, il Faraone che consentirà l'esodo per poi pentirsene ed inseguire gli ebrei sul Mar Rosso con le truppe è sicuramente indicato come Ramesse, mentre, seguendo un autorevole esegeta biblico come è il Ricciotti, stante la incertezza sull'epoca esatta dell'esodo gli storici si divono in chi propende per un faraone della diciottesima dinastia, Amenofi II o Amenofi III, e chi per uno della diciannovesima, Merneptah; in ogni caso nessuno parla di Ramesse. Per il resto, il film si mantiene abbastanza fedele. De Mille, quando dice di voler far « storia », si comporta in realtà da illustratore, con quel tanto di superficialità, di tirato via, di convenzionale che è proprio degli illustratori, il cui compito è di rendere la storia in termini popolari.

A differenza di molte sue opere passate, *The Ten Commandments* presenta, sì, molte ingenuità ma non deborda nel cattivo gusto: vi è un certo tono dignitoso, che si rivela, ad esempio, nell'accuratezza di certi interni che per movimento e colore si richiamano ad esempi noti di pittura sacra. Il gusto del « kolossal » si muta a volte, e vantaggiosamente, in respiro corale, e pensiamo in massima alle sequenze iniziali sul lavoro degli schiavi. Debole è, come sempre, il disegno psicologico dei personaggi: dal testo biblico Mosè ci appare un uomo combattuto fra la missione divina e le sue passioni umane, mentre qui è presentato secondo i consueti canoni della agiografia. Ci appare inoltre un uomo modesto e impacciato, senza le capacità di suggestione del condottiero, tant'è che si serve del fratello Aronne per parlare al popolo e per guidarlo (è insomma il vero « uomo di Dio » prescelto a causa della sua profonda somiglianza con tutti i comuni mortali e non il « duce »). De Mille riduce Aronne ad una figura scialba e secondaria (malgrado la bella caratterizzazione di John Carradine), e dà a Mosè il fisico atletico di Charlton Heston, obbligando l'attore ad una recitazione insopportabilmente schematica e declamatoria. Di robusto vigore si rivela per contro Yul Brinner nel dar vita, e sia pure nella linea del consueto « cattivo » dei film d'avventure, al giovane Faraone. Non manca nel film una sequenza di intensa drammaticità, in cui il regista rivela una misura e una forza abbastanza nuove. Ci si riferisce alla sequenza della strage dei Primogeniti degli egizi. E' la decima piaga che Dio infligge all'Egitto per la durezza di cuore dimostrata verso gli ebrei e nella sua concisione è una delle più suggestive pagine della letteratura universale: « E disse Mosè al Faraone: "Questo dice il Signore: — Alla mezzanotte passerò per l'Egitto; e morrà ogni primogenito nella terra degli Egiziani, dal primogenito del Faraone destinato a sedere sul trono di lui, sino al primogenito della schiava che sta alla macina; e tutti i primogeniti degli animali. Sarà in tutto l'Egitto un gran grido, quale non fu per l'innanzi nè sarà in avvenire" ». Rinunciando alle facili tentazioni apocalittiche, il regista ha narrato la « decima piaga » inquadrando solo l'angusta casetta dove durante la « notte dell'ira » Mosè celebra con i suoi la prima Pasqua, e nel fondo si sentono ogni tanto le grida delle famiglie egiziane, in ognuna delle quali muore un figlio.

ERNESTO G. LAURA

The Strange One
(Un uomo sbagliato)

Regia: Jack Garfein - **sogg.:** dal romanzo « Uomini » e dalla commedia « End As a Man » di Calder Willingham - **scenegg.:** Calder Willingham - **fot.:** Burnett Guffrey, Clifford Poland - **musica:** Kenyon Hopkins - **scenogr.:** Joseph C. Wright - **mont.:** Sidney Katz - **interpreti:** Ben Gazzara (Jocko De Paris), Pat Hingle (Harold Koble), Mark Richman (ten. col. Corge), Arthur Storch (Simmons), Paul E. Richards (Perrin McKee), Larry Gates (magg. Avery), Clifton James (col. Ramey), Geoffrey Horne (Georgie Avery), James Olson (Roger Gatt), Julie Wilson (Rosebud), George Peppard (Robert Marquales) - **produz.:** Sam Spiegel per la Columbia Pictures - **origine:** U.S.A., 1957 - **distr.:** Columbia-Ceiad. (In Gran Bretagna e nei Dominions il film è stato distribuito con il titolo **End As a Man**).

Nella letteratura del '900 dove il gusto e il compiacimento fantastico della

crudeltà hanno gran parte, i collegi e le accademie (preferibilmente militari) sono luoghi frequenti. Questi ambienti di « uomini senza donne » si trovano anche nelle letterature latine ma è soprattutto nel mondo anglo-sassone e in quello germanico che acquistano esasperati aspetti di violenza e perversione. Chi ha avuto occasione di accostarsi a qualche romanzo di questo tipo uscito negli ultimi anni (per esempio lo straordinario « Young Törless » dell'austriaco Alfred Musil) avrà notato che, alla base di ogni descrizione, esiste un comun denominatore di vizi e di virtù pervertite. Sono gli elementi che si ritrovano puntualmente in *L'uomo sbagliato,* ambientato in un'accademia militare americana del Sud.

E' facile immaginare che nel passaggio dal romanzo (edito nel '47, quasi contemporaneamente a « Da qui all'eternità » con cui ha più di un punto di contatto) al dramma (rappresentato a Broadway nel 1953, protagonista lo stesso Ben Gazzara) e dal dramma al film, Calder Willingham abbia dovuto buttar molt'acqua nel suo vino forte ma quel che è rimasto, nonostante gli accomodamenti hollywoodiani della conclusione, basta per farne uno dei più aspri e inquietanti film americani di denuncia degli ultimi anni. D'acchitto il film sembra il ritratto a tutto tondo di Jocko de Paris, uno Jago aggiornato che — nell'inferno a porte chiuse dell'accademia, retta da una rigida disciplina aristocratica — ha trovato il terreno ideale per coltivare con languida raffinatezza l'arte del sadismo, e la storia della sua vendetta che, secondo i canoni classici, serve su un piatto freddo ai danni di un allievo, figlio di un ufficiale superiore che l'aveva fatto degradare dopo aver scoperto i suoi abusi di potere e la sua efferatezza. Elaborato sino alla macchinosità, ma tutt'altro che improbabile, il suo castello di menzogne e di ricatti, di intrighi e di soperchierie crolla alla fine per la ribellione di una delle sue vittime. In una sorta di sommario e improvvisato processo, che a qualcuno ricorderà quello di « M » di Lang, Jocko viene costretto dai suoi compagni a firmare una confessione dei suoi crimini e allontanato dall'accademia.

Il primo quesito che, quasi inevitabilmente il film pone è questo: perchè, nonostante l'abilità con cui il giuoco è condotto per almeno due terzi del racconto, la parte finale sconcerta e non convince? Non si può affermare che Jocko sia un personaggio gratuito (intendiamo una gratuità drammatica) chè anzi gli autori sanno mettere sapientemente in luce come la sua malvagità trovi nelle regole e nel clima dell'accademia e alimento e schermo; s'ha tutt'al più da disapprovare, come una stonatura, che si sia voluto — nell'isterica scena-madre del finale — mostrarlo anche come codardo: un eccesso ingiustificato. In fondo, non era certamente un personaggio simpatico. Lo sconcerto che lascia la conclusione deriva, a nostro avviso, dal fatto che l'intervento dei cadetti riesce esterno, meccanico, un autentico « deus ex machina ».

Per tre quarti del film, con un'effusione di odio e di crudeltà così insistita da parer compiaciuta (« Quello é crudele — notava Bono Giamboni sette secoli fa — che non ha misura in condannare quand'egli ne ha ragione »), Willingham e Garfein ci accompagnano attraverso una intera galleria di perversione sado-masochistica fin quando risolvono l'intrigo con una situazione in bilico tra la predica democratica e il « regolamento dei conti » di una giustizia primitiva; è significativo che il cadetto che organizza il processo non abbia nel resto del film alcun peso narrativo: vi compare, anzi, per la prima volta. E', insomma, il meccanismo dello « happy end » ancora una volta imposto (scostandosi, fra l'altro, da quello del romanzo) per motivi di censura e di conformismo. Lo si rileva anche in alcune battute del dialogo dove il problema di fondo (cioè l'indagine sulle cause che determinano e spiegano i fenomeni abnormi sul tipo di Jocko de Paris) viene per un momento posto dialetticamente e subito eluso.

Queste riserve non devono, comunque, impedire l'adesione ammirativa a un film narrato con martellante vigore da un giovane regista che è qualcosa di più di una promessa. A ventisette anni, Jack Garfein s'è già fatto un nome a Broadway, mettendo, tra l'altro, in scena la versione teatrale di « The Strange One »: chiaramente ispirandosi all'estetica della violenza di alcuni compatrioti famosi (Kazan soprattutto, Aldrich con un pizzico d'espressionismo lucido alla Lang), Jack Garfein ha fatto un ammirevole esordio cinematografico, ponendosi accanto alla folta schiera dei giovani registi dell'ultima leva hollywoodiana: Ritt, Lumet, Delbert Mann, Mulligan, Oswald. Circondato da

un gruppetto di virtuosi, tutti usciti dall'Actor's Studio, Ben Gazzara, che fa pensare a un Richard Conte più raffinato, disegna con smagliante sottigliezza e ammirevole economia espressiva il protagonista, inquietante incarnazione del male.

MORANDO MORANDINI

Kiss Them for Me
(Baciala per me)

Regia: Stanley Donen - **sogg.:** dal romanzo « Shore Leave » di Frederick Wakeman e dalla commedia « Kiss Them for Me », ridotta dal romanzo a cura di Luther Davis - **scenegg.:** Julius Epstein - **fot.** (Cinemascope, De Luxe Color): Milton Krasner - **musica:** Lionel Newman - **scenogr.:** Lyle R. Wheeler, Maurice Ransford - **mont.:** Robert Simpson - **interpreti:** Cary Grant (Andy Crewson), Jayne Mansfield (Alice Kratchna), Suzy Parker (Gwynneth Livingston), Larry Blyden (Mississippi Harry), Ray Walston (Mac MacCann), Leif Erickson (Eddie Turnbill), Werner Klemperer (Walt Wallace), Nathaniel Frey (Chief Ruddle), Jack Mullaney (Ensign Lewis), Richard Deacon (Hotchkiss), Harry Carey jr. (Chuck Roundtree) - **produz.:** Jerry Wald per la 20.th Century Fox - **origine:** U.S.A. 1957 - **distr.** 20.th Century Fox.

Funny Face
(Cenerentola a Parigi)

Regia: Stanley Donen - **sogg.:** dalla commedia musicale omonima di George e Ira Gershwin - **scenegg.:** Leonard Gershe - **fot.** (Technicolor, Vistavision): Ray June - **musica:** George e Ira Gershwin, Leonard Gershe, Roger Edens - **scenogr.:** Hal Pereira, George W. Davis - **coreogr.:** Eugene Loring - **effetti spec.:** Richard Avedon - **mont.:** Frank Bracht - **interpreti:** Audrey Hepburn (Jo Stockton), Fred Astaire (Dick Avery), Kay Thompson (Maggie Prescott), Michel Auclair (Emile Bartre), Robert Flemyng (Paul Duval), Dovima (Marion), Ruta Lee (Letty) - **produz.:** Roger Edens per la Paramount - **origine:** U.S.A., 1957 - **distr.:** Paramount.

Esiste un romanzo del dopoguerra, dello scrittore americano Frederick Wakeman, che non aveva finora trovato la sua forma cinematografica. S'intitola « Licenza di sbarco » ed è tipico degli anni '45, quando la furia e la spregiudicatezza delle idee, non più vincolate da esigenze di propaganda bellica, confluivano in libri di acre requisitoria, che cercavano di dare un senso alle prime disillusioni e di creare delle nuove responsabilità nell'autoconfessione. Si mirava a dare del grande conflitto un panorama brutale. Si cominciava a descrivere la guerra nella guerra, traendo dalle esperienze sugli atolli del Pacifico e nelle sacche di Normandia un rinnovato ciclo di « tragedie americane », nate da un interno travaglio sotto la spinta dell'odio tra i popoli, e determinate in alto grado dalle leggi più spinte del militarismo. Erano gli anni di « Il nudo e il morto » e di « Da qui all'eternità ». Anche « Licenza di sbarco » appariva adatto ai primi esperimenti di Dmytryk, Kazan, Robson, alle sorgenti del realismo filmistico americano. Invece allora il soggetto fu trascurato e soltanto adesso il cinema se ne appropria, con un decennio di sedimentazione, ma forse in tempo per dimostrare che certi sdegni patiti sulla nuda pelle non invecchiano e che la regìa hollywoodiana nasconde a volte gli assi nelle maniche più improbabili.

Kiss Them for Me (Baciala per me, 1957) è dunque la trasposizione di « Licenza di sbarco », setacciata — almeno nei dati esteriori — attraverso forme più morbide e disarmanti: il titolo da film rivista, il concorso di Jayne Mansfield, le regole dello spettacolo in Cinemascope e De Luxe. Sotto questa vetrina, resiste tuttavia il costruttivo cinismo dello scrittore Wakeman e s'impone arditamente l'energia di un regista, Stanley Donen, e di uno sceneggiatore, Julius Epstein, che sanno senza dubbio il fatto loro (sanno, tra l'altro, che oggi i buoni film per arrivare al gran pubblico hanno bisogno di mimetizzazione): *Kiss Them for Me* ha gli attori e gli ingredienti per una passabile commedia, ma ben presto si svela per un *ensemble* agitato e tragicomico d'inusitata virulenza. La storia riguarda la breve licenza a San Francisco (anno 1944) di tre piloti bombardieri, tre « eroi stanchi », che hanno nostalgia non tanto della dolce casa quanto di emozioni più rapide, pepate e aggressive. Nel loro desiderio di uno svago « d'offesa », che consumi e tenda i nervi più d'un'azione guerresca, e abbia insieme le caratteristiche del disprezzo e dello scandalo, è già avvertibile una sorta di arditismo alla rovescia, di suprema stanchezza virile; e la sosta in patria assume l'aspetto dell'ultima solitudine. I tre distruttori di giapponesi affittano un appartamento di lusso nel migliore albergo e si riempiono le stanze di bottiglie e di ragazze. E' un lungo festino, abbastanza disperato e provvisorio e alcoolico da ricordare i famosi « parties » del primo dopoguerra, cantati da una genera-

zione americana che culmina in Scott Fitzgerald. Una baldoria da prigionieri del sogno, e poco importa se il sogno riconduce al ricordo sanguinoso, agli amici scomparsi o mutilati, ad una vista contata ad ore. E' il nuovo « palazzo d'argento », la nuova fatalità che impone di usare la propria giovinezza come una professione e non come una preparazione. Veramente in questo aspetto della fine della seconda guerra, suggerito in *Kiss Them for Me* in maniera troppo sincopata, ma con apprezzabile slancio rievocativo, è già possibile intuire il formarsi di un'altra leggenda americana che avrà forse fra trent'anni, i suoi cultori come oggi li ha l'epoca dei *Twenties*. Il doppio volto del conflitto, gli imboscati e i profittatori, gli eroi di cartapesta e le donne sole, trovano a loro volta nel film di Donen un sarcastico repertorio, al quale i tre aviatori non resistono. Essi ripartono per la linea del fuoco, e non è il solito accomodante ritornello finale. La nausea come componente del coraggio non sarà un fatto nuovo in letteratura, ma non è ostentata spesso al cinema. Certo è difficile prevederla come argomento finale in un film con Jayne Mansfield.

Kiss Them for Me è dunque un film sulla guerra in veste da camera, ma provvisto di sequenze dure e di riferimenti impressionanti. Il meglio del suo umore è serbato al dialogo, smozzicato in apparenza e montato invece a freddo, nota dopo nota, in perfette assonanze come un *blues*. Cary Grant recita con un'irruenza che aveva da tempo abbandonato. La Mansfield, prima in locandina, è appena seconda donna nella vicenda; la parte femminile più costrutta spetta invece alla nuova attrice Suzy Parker, longilinea, inquieta e cangiante. Una fiamma fredda che avrebbe trovato posto nelle « mémoires » della Stein, e un nuovo interessante figurino per l'età del jazz 1945.

Se il film sugli aviatori in licenza si giova di una coreografia implicita, l'avventuroso Stanley Donen scopre meglio le proprie ispirazioni ritmiche e spettacolari in un'altra pellicola uscita in Italia quasi contemporaneamente alla prima: *Funny Face* (Cenerentola a Parigi, 1957), già presentata al Festival di Cannes e gustata specialmente per l'elevato prestigio della tecnica cromatica. La formula si fonda sul principio dell'« illustrazione », abbandonando le pretese e i pretesti del cosiddetto colore naturale: illustrazione composita, ottenuta da un attento studio delle copertine patinate, dei manifesti pubblicitari, delle lusinghe d'alta sartoria, di quella strategia coloristica che forma già un principio di rappresentazione. *Funny Face*, che risale al 1927 nella sua veste teatrale (e anche allora la vedetta era Fred Astaire), potrebbe apparire oggi un manichino un po' magro da rivestire. Operatori ed esperti di colore l'hanno rinforzato con panneggi, drappeggi e svolazzi d'ogni tono; a questi specialisti si debbono gli accostamenti d'eccellente fantasia che si susseguono nei numeri di danza, negli esterni parigini e naturalmente nelle rassegne di moda, come una nuova disorientante sintassi cinematografica sopra un copione che il tempo ha spiegazzato. Pertanto, al di fuori delle sue credenziali cromatiche, ben lontane dall'abitudinario Technicolor cui siamo abituati, *Funny Face* non va guardato troppo sottilmente. Il canovaccio è friabile, le coreografie non raggiungono sempre l'efficacia delle scenografie. Per fortuna il colore, « divertente » per se stesso, adempie anche a funzioni di mascheramento e ridimensionamento, condizionando positivamente l'intero film. Stanno nel quadro con bell'armonia Audrey Hepburn, una figuretta davvero gershwiniana, e Fred Astaire, che è riuscito a « fermare il tempo » per un film di più.

T. RANIERI

Valérie
(La donna del ranchero)

Regia: Gerd Oswald - **sogg. e scenegg.:** Leonard Heideman, Emmett Murphy - **fot.:** Ernest Laslo - **scenogr.:** Frank Smith - **mont.:** Dave Bretherton - **interpreti:** Sterling Hayden (John Garth), Anita Ekberg (Valérie), Anthony Steel (reverendo Blake), Peter Walker (Herb Garth), John Wengraf (Louis Horvat), Iphigenie Castiglioni (Mrs. Horvat), Jerry Barclay (Mingo) - **produz.:** Hal. R. Makelim per la United Artists - **origine:** U.S.A., 1957 - **distr.:** Dear Film.

Fury at Showdown
(La belva del Colorado)

Regia: Gerd Oswald - **sogg.:** da un racconto di Lucas Todd - **scenegg.:** Jamons James - **fot.:** Joseph La Shelle - **musica:** Henry Sukmann - **scenogr.:** Leslie Thomas - **mont.:** Robert Golden - **interpreti:** John Derek (Brock Mitchell), John Smith (Milei Sutton), Caroline Craig (Jenny Clay), Nick Adams (Praci Mitchell) - **produz.:** Bob Goldstein - **origine:** U.S.A., 1956 - **distr.:** Atlantis Film.

Gerd Oswald è figlio di quel Richard Oswald che negli anni dell'altro dopo-

guerra, in Germania, s'ingegnò di far concorrenza al Lubitsch della primissima maniera, dirigendo un nutrito gruppo di film storico-biografici — da *Lady Hamilton* (1920) a *Lucrezia Borgia* (1921) e *Cagliostro* (1928) — che godettero di una certa fortuna commerciale. Non è, tuttavia, in virtù di tale paternità — del resto non proprio illustre — che siamo stati indotti ad interessarci a due film di seconda categoria e di modesto richiamo che portano la firma di Gerd Oswald, quanto perchè intorno a questo nome pare si stia tessendo — almeno in Francia — un alone di virtù invero sproporzionato al valore effettivo delle sue opere che a tutt'oggi conosciamo.

Il suo primo film, *A Kiss Before Dying* (Giovani senza domani, 1955), poggiava su un ambizioso disegno psicologico, risolventesi però in un gusto sadico per le sue situazioni esagitate e parossistiche, che i personaggi potevano giustificare soltanto su un piano patologico. Il più recente *Valerie* (La donna del ranchero, 1957) riconferma le preferenze del giovane regista per una letteratura di gusto popolaresco e di grana assai grossa. Si pensi al complicato congegno narrativo che lo regge. In un ambiente « western », ma senza specifiche ragioni, il proprietario di un ranch ha tentato di uccidere la propria moglie. Nel processo che ne segue, attraverso le differenti deposizioni dell'imputato, del rettore della parrocchia, che sarebbe stato l'amante della donna, ed infine di quest'ultima, si danno tre diverse versioni circostanziate dei fatti che portarono il protagonista a compiere il gesto estremo. Ne risultano, in definitiva, tre diversi ritratti di un'enigmatica figura femminile, ora angelica, ora perfida e sensuale. Il film non svela la reale natura del personaggio, che comunque appare assai sommario e disumanizzato, da qualsiasi prospettiva ci sia mostrato.

Il regista, in un'intervista concessa ai « Cahiers du cinéma », ha esplicitamente dichiarato di preferire i personaggi alle situazioni e che ogni suo sforzo è teso a definirli al massimo. *Valerie* è piuttosto una smentita a tali asserzioni, e ci indurrebbe a non affidare più alcun credito alle ambizioni del suo autore se non venisse a soccorrerlo un film dai toni più contenuti, *Fury at Showdown* (La belva del Colorado, 1956), che su un'idea abbastanza originale delinea un personaggio non privo di consistenza. Si tratta di un giovane *westerner* che, scontata in carcere una pena per aver ucciso un uomo per legittima difesa, torna al suo villaggio per vedersi trattare da tutti come un pericoloso delinquente, mentre è suo unico desiderio di rifarsi onestamente un'esistenza. E' vero che le vessazioni che subisce sono in massima parte suscitate da chi ha interessi contrastanti con i suoi; ma ciò non toglie che la solitudine del protagonista e la sua tenace fiducia nel ristabilimento dei propri diritti conseguano alcune genuine vibrazioni, anche in virtù di una interpretazione sempre controllata da parte di John Derek, qui alla sua prima vera prova d'attore (egli ha saputo, tra l'altro, sostenere con una misura veramente egregia la svolta drammatica che si determina al cospetto del cadavere del fratello ucciso).

In racconti come questo (realizzato in soli dodici giorni), dagli effetti figurativi non pesanti e ricercati, Gerd Oswald può forse dare la misura migliore delle sue possibilità. Lo attendiamo ad una nuova prova, a condizione che il suo impegno maggiore si risolva in una effettiva indagine intimistica piuttosto che in elaborate strutturazioni formali dell'inquadratura, che si rifanno evidentemente a schemi male assimilati da altri registi, come Kazan, Mankiewicz, Stevens, Billy Wilder, accanto ai quali già ebbe varie occasioni di lavorare in qualità di assistente.

LEONARDO AUTERA

Jet Pilot
(Il pilota razzo e la bella siberiana)

Regia: Joseph von Sternberg - **sogg. e scenegg.:** Jules Furthman - **fot.** (Technicolor): Winton C. Koch, Philip G. Cochran - **musica:** Bronislau Kaper - **scenogr.:** Albert D'Agostino, Field Gray - **mont.:** Michael R. McAdam, Harry Marker, William H. Moore - **interpreti:** John Wayne (col. Jim Shannon), Janet Leigh (Anna), Jay C. Flippen (magg. gen. Black), Paul Fix (magg. Rexford), Richard Rober (George Rivers), Roland Winters (col. Sokolov), Hans Conried (col. Matoff), Ivan Triesault (gen. Langrad), John Bishop (Sinclair) - **produz.:** Howard Hughes e Jules Furthman per la R.K.O. - **origine:** U.S.A., 1950-1957 - **distr.:** R.K.O.

Realizzato nel 1951 con l'appoggio di Howard Hughes, santo protettore di tanti film americani d'aviazione, *Jet Pilot* (Il pilota razzo e la bella siberiana) di Joseph von Sternberg è a temperatura di guerra

fredda. Immagina il difficile idillio di un ufficiale pilota statunitense, asso dei reattori, e di un'aviatrice sovietica ricca di fascino quanto di medaglie. Il loro incontro è favorito, sulle prime, dagli opposti governi per ragioni di spionaggio. Da Mosca vogliono servirsi della piacente emissaria per apprendere alcuni segreti militari attinenti ai nuovi modelli di aerei a reazione. Da Washington contano sulla diplomazia galante del loro campione per conoscere esattamente gli obiettivi delle curiosità avversarie, e trarne per deduzione dei dati sulle deficienze dell'aviazione rossa. L'arma del sentimento funziona a meraviglia, complici la primavera in Florida e altre tentazioni del mondo occidentale: dall'alta moda, che già aveva fatto capitolare la rigida Ninotchka nel famoso film con la Garbo, alle delizie del *roast-beef*, piatto evidentemente raro sulle mense militari della Siberia. I due volatori, l'americano e la russa, si sposano, e lui decide, almeno in apparenza, di tradire il proprio paese migrando con la moglie nell'Unione Sovietica. In realtà, nessuno tarda a capirlo, si tratta solo di un'ultima spericolata manovra di spionaggio in campo avverso. Il presunto disertore, planato nelle basi aeree della Siberia, gioca di scaltrezza e accettando di collaudare nuovi tipi d'apparecchi raccoglie abbondante messe d'informazioni. La moglie dal canto suo, soddisfatta da principio del buon esito della missione, riceve presto qualche delusione politica troppo amara, e d'altronde le squisitezze della *Way of Life* negli Stati Uniti non le permettono di rassegnarsi agevolmente alla vita di prima. Sicchè un giorno la coppia rompe gli indugi e fa ritorno in America, sempre con mezzi supersonici e vanamente inseguita da pattuglie imbelli. Il ministro della Difesa e il Commissariato per l'Immigrazione sorridono, probabilmente, e non trovano nulla da eccepire.

Il film ha subito un ritardo nell'uscita, anche perchè la guerra si era rifatta calda in Corea e i soggetti scherzosi del genere rischiavano di non essere molto accetti. La quarantena comunque non gli ha fatto nè bene nè male, dato che si tratta d'uno di quei lavori di riposo, inautentici e pieghevoli, che possono fingere di essere attuali sempre proprio perchè non sono veritieri mai; e quanto alla considerazione d'una tempestività e di una onestà storica come presupposto fondamentale della narrativa satirica di qualsiasi genere, questa ci sembra tanto ovvia e provata che non mette conto di riportarla in discussione per un pretesto talmente mediocre. Basterà annotare, in sede di semplice cronaca, che il contrasto Stati Uniti-Unione Sovietica è impostato nel film di Sternberg, grosso modo, come si fantastica su Chiesa e comunismo nei film di Don Camillo: cioè affidando la buona volontà di un eventuale « colloquio » a personaggi inesistenti, ed impossibili, con concessioni patetiche ad entrambe le parti in causa. Si ammettono errori e difetti nel campione che si sostiene; si riconoscono e si sottolineano i lati buoni e positivi dell'avversario. Ma naturalmente con ciò non si accorcia nessuna distanza, dato che non si gioca neppure per un istante su elementi o caratteri reali, ma su combinazioni ottenute furbescamente a priori, su « dosi umane » azionate con farmaceutica abilità. E allora tutto l'interesse della satira decade, il soggetto diventa lontano, vi si può assistere con la coscienza di non esserne neppur sfiorati, divertendosi a guardare — secondo il vecchio trucco — personaggi particolari tolti al loro ambiente naturale e tuffati per puro seguito di coincidenze in un « ménage » a loro incognito e antitetico. Può essere, ripetiamo, Don Camillo che capita sul « ring » per un incontro di pugilato: o, come in *Jet Pilot*, un'aviatrice staliniana (con numeri da Miss Mondo) che passeggia in chimono per la libera America.

La presenza di Joseph von Sternberg alla regìa può stupire qualche sentimentale. Il vecchio maestro della Dietrich ha voluto indulgere — altri registi al tramonto hanno mostrato lo stesso senile capriccio — ad un cinema programmatico a sfondo politico. Il commentatore rude potrebbe prenderne atto dicendo « lasciamo che i fantasmi si divertano ». Ma, anche senza addentrarci nello sterile smontaggio del film per cercare il riflesso dell'antico Sternberg nelle pieghe e negli angoli morti, l'obiettività ingiunge di precisare che la scaltrezza tutta particolare, baroccamente sensuale, del regista non è totalmente spenta. Essa imprime a momenti l'orma sulle schermaglie tra John Wayne e Janet Leigh, impreziosendole con simboli maliziosi e sfumando in accentuazioni erotiche anche le vivaci sequenze di volo.

T. Ranieri

Film usciti a Roma dal 1.-XII-'57 al 31-I-'58

a cura di ROBERTO CHITI e ALBERTO CALDANA

Amore e chiacchiere.
Arma della gloria, L' - v. Gun Glory.
Assassino della Sierra Nevada, L' - v. A Strange Adventure.
Avventure di Arsenio Lupin, Le - v. Les aventures d'Arsène Lupin.
Azione immediata - v. Action immédiate.
Baciala per me - v. Kiss Them for Me.
Banda degli angeli, La - v. Band of Angels.
Bassifondi del porto, I - v. Slaughter on Tenth Avenue.
Belle ma povere.
Cenerentola a Parigi - v. Funny Face.
Cerchio rosso del delitto, Il - v. The Vicious Circle.
C'è un sentiero nel cielo.
Cocco di mamma, Il.
Donna che venne dal mare, La.
Donna dai tre volti, La - v. Three Faces of Eve.
Donna del destino, La - v. Designing Woman.
Donna del ranchero, La - v. Valérie.
Donna del sogno, La - v. Bernardine.
Donna di Saigon, La - v. Mort en fraude.
Dritti, I.
Duello nell'Atlantico - v. The Enemy Below.
Evaso di San Quintino, L' - v. House of Numbers.
Fratelli Rico, I - v. Brothers Rico.
Gerusalemme liberata, La.
Giustizia senza legge - v. Black Patch.
Grande strada azzurra, La.
Lazzarella.
Manuela.
Mariti in città.
Medico e lo stregone, Il.
Meteora infernale, La - v. Monolith Monsters.
Mezzanotte a San Francisco - v. The Midnight Story.
Off Limits (Proibito ai militari) - v. Operation Mad Ball.
Ogni giorno è vacanza - v. Le chomeur de Clochemerle.
Orizzonti di gloria - v. Paths of Glory.
Orgoglio e passione - v. The Pride and the Passion.
Pantere dei mari, Le - v. Hellcats of the Navy.
Parigina, Una - v. Une parisienne.
Passaggio di notte - v. Night Passage.
Pianeta dove l'inferno è verde, Il - v. Monster from Green Hell.
Pilota razzo e la bella siberiana, Il - v. Jet Pilot.
Prigionieri dell'Antartide - v. Land Unknown.
Quando l'amore è romanzo - v. Helen Morgan Story.
Quaranta pistole - v. Forty Guns.
Quattro in legge - v. Brothers in Law.
Ragazza del palio, La.
Ragazze folli - v. Futures vedettes.
Riscatto degli indiani, Il - v. The Deerslayer.
Scanderbeg, l'eroe albanese - v. Veliki voine Albany, Scander-Beg.
Sorrisi di una notte d'estate - v. Sommarnattens Leende.
Sotto la minaccia - v. Man Afraid.
Spie, Le - v. Les espions.
Spionaggio a Tokyo - v. Stopover Tokyo.
Tè e simpatia - v. Tea and Simpaty.
Tifone su Nagasaki - v. Typhon sur Nagasaki.
Totò, Vittorio e la dottoressa.
Ultima violenza, L'.
Uomo dai mille volti, L' - v. Man of a Thousand Faces.
Urlo nella notte, Un - v. Down Payment.
Vacanze ad Ischia.
Vedova per una notte - v. Charley's Tante.
Venere di Cheronea, La (Afrodite).
Vita nelle tue mani, La - v. Ich suche dich.
Vittoria amara - v. Amère victoire.

ABBREVIAZIONI: **r.** = regia; **s.** = soggetto; **sc.** = sceneggiatura; **adatt.** = adattamento; **dial.** = dialoghi; **f.** = fotografia; **m.** = musica; **scg.** = scenografia; **c.** = costumi; **cor.** = coreografie; **e.s.** = effetti speciali; **mo.** = montaggio; **int.** = interpreti; **p.** = produzione; **p.a.** = produttore associato; **o.** = origine; **d.** = distribuzione.

ACTION IMMÉDIATE (Azione immediata) — **r.:** Maurice Labro - **s.:** dal romanzo di Paul Kenny - **sc.:** Frédéric Dard - **f.:** Jean Lehérissey - **m.:** Georges Van Parys - **scg.:** Géorges Levy - **mo.:** Robert e Monique Isnardon - **int.:** Henri Vidal (Coplan), Barbara Laage (Heidi), Jacques Dacqmine (Lindbaum), Harold Wolff (Kalpannen), Nicole Maurey, Jess Hahn, Lino Ventura, Margaret Rung - **p.:** Cinéphonic - S.F.C.-S.N.E.G. - **o.:** Francia, 1957 - **d.:** Metropolis.

AMÈRE VICTOIRE (Vittoria amara) — Vedere giudizio di E. G. Laura nel n. X, 23 (1957); dati X, 96 (1957).

AMORE E CHIACCHIERE — Vedere giudizio di G. C. Castello e dati nel prossimo numero.

AVENTURES D'ARSÈNE LUPIN, Les (Le avventure di Arsenio Iupin) — **r.:** Jacques Becker - **s.:** ispirato da romanzi di Maurice Leblanc - **sc.:** Albert

Simonin, Jacques Becker - **f.** (Eastmancolor, stampato in Technicolor): Edmond Séchan - **m.**: Jean Jacques Grunenwald - **scg.**: Rino Mondellini - **co.**: Anne Marie Marchand - **mo.**: Geneviève Vaury - **int.**: Robert Lamoureux (Arsenio Lupin), Liselotte Pulver (Mina von Krafft), Sandra Milo (Mathilde), O. E. Hasse (Kaiser Guglielmo II), Huguette Hue (Léontine), Georges Chamarat (ispettore Dufour), Paul Müller, Daniel Ceccaldi, Renaud Mary, Henri Rollan, Margaret Rung, Mihalesco, Charles Bouillaud, Pierre Darcay - **p.**: Cinéphonic, Gaumont, Lambor Film, Film Costellazione - **o.**: Francia-Italia, 1957 - **d.**: Cei-Incom.

BAND OF ANGELS (La banda degli angeli) — **r.**: Raoul Walsh - **s.**: dal romanzo di Robert Penn Warren - **sc.**: John Twist, Ivan Goff, Ben Roberts - **f.** (in Warnercolor): Lucien Ballard - **m.**: Max Steiner - **scg.**: Franz Bachelin -**mo.**: Folmar Blangsted - **int.**: Clark Gable (Hamish Bond), Yvonne De Carlo (Amantha Starr), Sidney Poitier (Rau-Ru), Efrem Zimbalist jr., (Ethan Sears), Patric Knowles (Charles de Marigny), Rex Reason (Seth Parton), Torin Thatcher (Capitano Canavan), Andrea King (Signorina Idell), Ray Teal (Sig. Calloway), William Forrest (Aaron Starr), Russ Evans (Jimmee), Carolle Drake (Michèle), Raymond Bailey (Stuart), Tommie Moore (Dollie), Noreen Corcoran (Amantha bambina) - **p.**: Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Warner Bros.

BELLE MA POVERE — **r.**: Dino Risi - **s.** e **sc.**: Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Dino Risi - **f.**: Tonino Delli Colli - **m.**: Piero Morgan - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Lorella De Luca, Alessandra Panaro, Renato Salvatori, Maurizio Arena, Marisa Allasio, Memmo Carotenuto, Carlo Giuffré, Marisa Castellani, Riccardo Garrone, Sildo Bocci, Ughetto Bertucci, Mario Meniconi, Nino Vingelli - **p.**: Titanus - **o.**: Italia, 1957 - **d.**: Titanus.

BERNARDINE (La donna del sogno) — **r.**: Henry Levin - **s.**: dal lavoro teatrale di Mary Chase, messo in scena da Irwing L. Jacobs e Gutrie McClintic - **sc.**: Theodore Reeves - **f.** (De Luxe Color, Cinemascope): Paul Vogel - **m.**: Lionel Newman - **scg.**: Lyle Wheeler, Albert Hogsett - **mo.**: David Bretherton - **int.**: Pat Boone (Beau), Terry Moore (Jean), Janet Gaynor (Signora Wilson), Dean Jagger (J. Fullerton Weldy), Richard Sargent (Sanford Wilson), James Drury (Tenente Langley Beaumont), Ronnie Burns (Griner), Walter Abel (Sig. Beaumont), Natalie Schafer (Signora Beaumont), Isabel Jewell (Ruby), Edith Angold (Hilda), Val Benedict (Fridelhauser), Ernestine Wade (Cleo), Russ Conway (Sig. Mason), Jack Costanzo e la sua orchestra - **p.**: Samuel G. Engel per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: 20th Century Fox.

BLACK PATCH (Giustizia senza legge) — **r.**: Allen H. Miner - **s.**: Leo Gordon - **sc.**: Leo Gordon - **f.**: Edward Colman - **m.**: Jerry Goldsmith - **scg.**: Nicolai Remisoff - **mo.**: Jerry Young - **int.**: George Montgomery (Clay Morgan), Diane Brewster (Helen Danner), Tom Pittman (Carl Flytrap), Leo Gordon (Hank Danner), Sebastian Cabot (Frenchy De'Vere), House Peters jr. (Holman), Lynn Cartwright (Kitty), George Trevino (Pedoline), Peter Brocco (Harper), Ted Jacques (Maxton), Struther Martin (Petey), Gil Rankin (Giudice Parnell) - **p.**: Allen H. Miner per la Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.** Warner Bros.

BROTHERS IN LAW (Quattro in legge) — **r.**: Roy Boulting - **s.**: da un racconto di Henry Cecil - **sc.**: Frank Harvey, Jeffrey Dell, Roy Boulting - **f.**: Max Greene - **m.**: Benjamin Frankel - **scg.**: Albert Witherick - **mo.**: Anthony Harvey - **int.**: Ian Carmichael (Roger Thursby), Richard Attenborough (Henry Marshall), Terry Thomas (Alfred Green), Miles Malleson (Kendall Grimes), Jill Adams (Sally Smith), Eric Barker (Alev Blair), Irene Handl (signora Potter), Olive Sloane (signora Newent), John Le Mesurier (giudice Ryman), Kynaston Reeves (giudice Lawson), Nicholas Parsons (Charles Poole), Basil Dignam (giudice Emery), Edith Sharpe, Brian Oulton, John Welsh, Michael Ward, Everly Gregg, Leslie Phillips - **p.**: Tudor Prod. in collaborazione con la Charter Film - **o.**: Gran Bretagna, 1956 - **d.**: Globe Film.

BROTHERS RICO (I fratelli Rico) — **r.**: Phil Karlson - **s.**: da un romanzo di Georges Simenon - **sc.**: Lewis Meltzer, Ben Perry - **f.**: Burnett Guffey - **m.**: George Duning - **scg.**: Robert Boyle - **mo.**: Charles Nelson - **int.**: Richard Conte (Eddie Rico), Dianne Foster (Alice), Kathryn Grant (Norah), Larry Gates (Sid Kubik), James Darren (Johnny), Lamont Johnson (Peter Malaks), Argentina Brunetti (Mrs. Rico), Harry Bellaver (Mike Lamotta), Paul Picerni (Gino) - **p.**: William Goetz Production per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Ceiad-Columbia.

C'E' UN SENTIERO NEL CIELO — **r.**: Marino Girolami - **s. e sc.**: Marino Girolami, Roberto Gianviti - **f.** (Totalscope): Gius. La Torre - **scg.**: Saverio D'Eugenio - **int.**: Claudio Villa (Sandro), Ivana Kislinger (Manuela), Ennio Girolami (Emilio), Laura Carli (Zia Margherita), Aldo Silvani (Don Cesario, il nonno), Wandisa Guida (Marisa), Carlo Campanini (Miguel), Dante Maggio (Gennaro), Mino Doro (notaio), Pina Gallini (Rosita), Arturo Bragaglia - **p.**: C.M.G. **o.**: Italia, 1957 - **d.**: regionale.

CHARLEY'S TANTE (Vedova per una notte) — **r.**: Hans Quest - **s.**: dalla commedia di Brandon Thomas - **sc.**: Gustav Kampendonk - **f.** (Eastmancolor): Kurt Schulz - **m.**: Friedrich Schröder - **scg.**: Hans H. Kuhnert, Peter Schlewski - **mo.**: Hermann Leitner - **int.**: Heinz Ruhmann (Otto Dernburg), Herta Feiler (Carlotta Ramirez), Claus Biederstaedt (Ralf), Walter Giller (Carlo), Ruth Stephan (Dora), Bum Krüger (Peter), Hans Olden (sig. Wolke), Ina Peters (Britta), Elisa Loti (Ulla), Paul Hörbiger (sig. Sallmann), Hans Leibelt, Helmut Rudolph, Hilde von Stolz, Ewald Wenck, Wolfgang Condrus, Wulf Rittscher, Oskar Sabo, Wolfgang Neuss - **p.**: Berolina - **o.**: Germania Occidentale, 1956 - **d.**: Indief.

CHOMEUR DE CLOCHEMERLE, Le (Ogni giorno è vacanza) — **r.**: Jean Boyer - **s.**: dal romanzo « Clochemerle-Babylone » di Gabriel Chevallier - **adatt.**: Jean Boyer, Jean Manse - **sc.**: Gabriel Chevallier - **f.**: Charles Suin - **m.**: René Sylviano - **scg.**: Robert Giordani - **mo.**: Jackleine Brachet - **int.**: Fernandel (Tistin), Maria Mauban (Jeannette), Ginette Leclerc (Zozotte), Henri Vilbert (Piechut), Georges Chamarat (il curato), Béatrice Bretty (Babette), Rellys (Coiffenave) - **p.**: Fides - **o.**: Francia, 1957 - **d.**: 20th Century Fox.

COCCO DI MAMMA, Il — **r.**: Mauro Morassi - **s.**: Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa - **sc.**: Emo Bistolfi, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Luciano Vincenzoni - **f.** (Cinepanoramic): Alvaro Mancori - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Franco Lolli - **mo.**: Lionello Massobrio - **int.**: Maurizio Arena (Aldo), Inge Schöner (Laura), Geronimo Meynier (Smilzo), Raffaele Pisu (Vasco), Franca Rame (Delia), Leda Gloria (la madre di Aldo), Edoardo Nevola (Leo), Memmo Carotenuto (Orazio), Isabella Biagini (Rosa), Virgilio Riento (il padre di Aldo), Carlo Pedersoli (Oscar), Enzo Fiermonte (Michele) - **p.**: Emo Bistolfi per la Pallavicini-Bistolfi - **o.**: Italia, 1957 - **d.**: Warner Bros.

DEERSLAYER, The (Il riscatto degli indiani) — **r.**: Kurt Neumann - **s.**: dal racconto di James Fenimore Cooper « Il cacciatore di cervi » - **sc.**: Carroll Young, Kurt Neumann - **dial.**: Clarence J. Marks - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor stampato in De Luxe Color): Karl Struss - **m.**: Paul Sawtell, Bert Shefter - **scg.**: Theobald Holsopple - **mo.**: Jodie Copelan - **int.**: Lex Barker (il cacciatore), Rita Moreno (Hetty), Forrest Tucker (Harry Marsh), Cathy O'Donnel (Judith), Jay C. Flippen (Tom Hutter), Carlos Rivas (Chingachgook), John Halloran (un vecchio guerriero), Joseph Vitale (il capo degli Uroni) - **p.**: Regal - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: 20th Century Fox.

DESIGNING WOMAN (La donna del destino) — Vedere recensione di G. C. Castello e dati in questo numero.

DONNA CHE VENNE DAL MARE, La — **r.**: Francesco De Robertis - **s.**: Francesco De Robertis - **sc.**: Francesco De Robertis, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Giuseppe Mangione - **f.** (Totalscope): Enzo Serafin - **m.**: Piero Morgan - **scg.**: Piero Poletto - **mo.**: Gabi Penalva - **int.**: Vittorio De Sica (il console Bordigin), Sandra Milo (Danae Niebel), Pedro Jimenez (O'Connolly), Peter Lynn (Dario Nucci), Juan Calvo (Miguel), Rossella Monti (Lucia) - **p.**: Film Costellazione (Roma), Saitz Film (Madrid) - **o.**: Italia-Spagna, 1957 - **d.**: Cei-Incom.

DRITTI, I — **r.**: Mario Amendola - **s. e sc.**: Mario Amendola - **f.** (Dyaliscope): Sergio Pesce - **m.**: Federico Carducci - **scg.**: Ivo Battelli - **mo.**: Ettore Salvi - **int.**: Corrado Pani (Aldo), Valeria Moriconi (Tosca), Paolo Panelli (Peppino), Jacques Torrens (Carlo), Franca Badeschi (Giovanna), Checco Durante (Sor Cesare), Memmo Carotenuto (Sor Domenico), Claudine Dupuis (sora Gina), Gina Amendola, Ferruccio Amendola, Cristina Denise, Alberto Sorrentino - **p.**: Betauno (Roma), Metropolis (Parigi) - **o.**: Italia-Francia, 1957 - **d.**: C.I.D.

ENEMY BELOW, The (Duello nell'Atlantico) — Vedere recensione di M. Morandini e dati nel prossimo numero.

ESPIONS, Les (Le spie) — Vedere recensione di E. G. Laura e dati nel prossimo numero.

FORTY GUNS (Quaranta pistole) — **r.**: Samuel Fuller - **s. e sc.**: Samuel Fuller - **f.** (Cinemascope): Joseph Biroc - **m.**: Harry Sukman; canzoni di Harold Adamson, Harry Sukman, Victor Young - **scg.**: John Mansbridge - **mo.**: Gene Fowler jr. - **int.**: Barbara Stanwyck (Jessica Drummond), Barry Sullivan (Griff Bonnell), Gean Jagger (Logan), John Ericson (Brockie Drummond), Gene Barry (Wes Bonnell), Robert Dix (Chico Bonnell), Jidge Carrol (Barney Cashman), Paul Dubov (giudice Macy), Gerald Milton (Shotgun Spanger) - **p.**: Samuel Fuller per la Globe Enterprises - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: 20th Century Fox.

FUNNY FACE (Cenerentola a Parigi) — Vedere recensione di T. Ranieri e dati in questo numero.

FUTURES VEDETTES (Ragazze folli) — **r.**: Marc Allégret - **s.**: dal romanzo di Vicki Baum - **sc.**: Roger Vadim, Marc Allégret, France Roche - **f.**: Robert Juillard - **m.**: Jean Wiener - **scg.**: Raymond Nègre - **mo.**: Suzanne de Troeye - **int.**: Jean Marais (Eric Walter), Brigitte Bardot (Sophie), Isabelle Pia (Elis), Denise Noël (Marie, moglie di Eric), Yves Robert, Mischa Auer, Lila Kedrova, Anne Collette, Odile Rodin - **p.**: Régie du Film - Del Duca - **o.**: Francia, 1955 - **d.**: Del Duca.

GERUSALEMME LIBERATA, La — **r.**: Carlo Ludovico Bragaglia - **s.**: tratto dal poema omonimo di Torquato Tasso - **r. e sc.**: Alessandro Continenza - **f.**: (Supercinescope e Ferraniacolor): Rodolfo Lombardi - **scg.**: Ernest Kromberg - **co.**: Massimo Salimbeni - **int.**: Sylva Koscina (Clorinda), Francisco Rabal (Tancredi), Gianna Maria Canale (Armida), Rick Battaglia (Rinaldo), Philippe Hersent (Goffredo di Buglione), Andrea Aureli (Argante), Livia Contardi (Erminia) - **p.**: Max Production - **o.**: Italia, 1957 - **d.**: Euro International Films.

GRANDE STRADA AZZURRA, La — Vedere recensione di E. G. Laura e dati nel prossimo numero.

GUN GLORY (L'arma della gloria) — **r.**: Roy Rowland - **s.**: dal racconto « Man of the West » di Philip Yordan - **sc.**: William Ludwig - **f.** (Cinemascope, Metrocolor): Harold J. Marzorati - **m.**: Jeff Alexander - **scg.**: William A. Horning, Merril Pye - **mo.**: Frank Santillo - **int.**: Stewart Granger (Tom Early), Rhonda Fleming (Jo), Steve Rowland (il figlio di Tom Early), Chill Wills (il ministro di Dio), James Gregory (Grimsell), Jacques Aubuchon (Sam Wainscott), Arch Johnson (Gunn) - **p.**: Nicholas Nayfack per la Metro Goldwyn Mayer - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Metro Goldwyn Mayer.

HELEN MORGAN STORY (Quando l'amore è romanzo) — **r.**: Michael Curtiz - **s. e sc.**: Oscar Saul, Dean Riesner, Stephen Longstreet, Nelson Gidding - **f.** (Cinemascope): Ted McCord; canzoni di Gogi Grant - **scg.**: John Beckman - **mo.**: Frank Bracht - **int.**: Ann Blyth (Helen Morgan), Paul Newmann (Larry Maddux), Richard Carlson (Russel Wade), Gene Evans (Whitey Krause), Alan King (Ben), Cara Williams (Dolly), Virginia Vincent (Susi), Walter Woolf King (Ziegfeld), Dorothy Green (Signora Wade), Ed Platt (Haggerty), Warren Douglas (Hellinger), Sammy White (Sammy), Peggy De Castro, Cheri De Castro, Babette De Castro (cantanti), Jimmy McHugh, Rudy Vallee, Walter Winchell - **p.**: Martin Rackin per la Warner Bros. - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Warner Bros.

HELLCATS OF THE NAVY (Le pantere dei mari) — **r.**: Nathan Juran - **s.**: dal libro dell'ammiraglio Charles A. Lockwood e del col. Christian Adamson - **sc.**: David Lang, Raymond Marcus - **f.**: Irvin Lippman - **m.**: Mischa Bakaleinikoff - **scg.**: Rudi Feld - **mo.**: Jerome Thoms - **int.**: Ronald Reagan (comand. Abbott), Nancy Davis (Helen Blair), Arthur Franz (sec. uff. Landon), Robert Arthur (Freddy Warren), William Leslie (Paul Prentice), William Phillips (Carrol), Harry Lauter (Wes Barton), Michael Garth (Charlie), Joseph Turkel (Chick), Don Keefer (Jug), Selmer Jackson (ammiraglio Nimitz), Maurice Manson (ammiraglio Lockwood) - **p.**: Morningside Prod. - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: R.K.O.

HOUSE OF NUMBERS (L'evaso di San Quintino) — **r.**: Russel Rouse - **s.**: Jack Finney - **sc.**: Russel Rouse, Don M. Mankiewicz - **f.** (Cinemascope): George J. Folsey - **m.**: André Previn - **scg.**: William A. Horning, Edward Carfagno - **mo.**: John McSweeney - **int.**: Jack Palance (Bill Judlow - Arnie Judlow), Barbara Lang (Ruth Judlow), Harold J. Stone (Henry Nova), Edward Platt (Warden) - **p.**: Charles Schnee per la Metro Goldwyn Mayer - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Metro Goldwyn Mayer.

ICH SUCHE DICH (La vita nelle tue mani) — **r.**: O. W. Fischer - **s.**: dalla commedia «Quando Giove ride» di A. J. Cronin - **sc.**: O. W. Fischer, Gerhard Menzel, Martin Morlock, Claus Hardt - **f.**: Richard Angst - **m.**: Hans Martin Majewski - **scg.**: Hans Berthel e Robert Stratil - **mo.**: Margot von Schlieffen - **int.**: O. W. Fischer (Dottor Werner), Anouk Aimée (Françoise), Nadja Tiller (Gaby), Otto Brüggemann (Dottor Bruke), Jaul Bildt (Dottor Drews), Peter Timm Schaufuss (Dottor Ruscutt), Hilde Wagener (Fanny), Robert Meyn (Appel), Ursula Herion (Jenny), Hermann Erhardt (Foster), Anton Tiller, Eva Klein Donath, Franziska Liebing, Harriet Gessner - **p.**: Aura - **o.**: Germania Occ., 1956 - **d.**: Atlantis Film.

JET PILOT (Il pilota razzo e la bella siberiana). — Vedere recensione di T. Ranieri e dati in questo numero.

KISS THEM FOR ME (Baciala per me) —. Vedere recensione di T. Ranieri e dati in questo numero.

LAND UNKNOWN (Prigionieri dell'Antartide) — **r.**: Virgil Vogel - **s.**: Charles Palmer - **adatt.**: William N. Robson - **sc.**: Laszlo Gorog - **f.** (Cinemascope): Ellis W. Carter - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Alexander Golitzen, Richard H. Riedel - **mo.**: Fred MacDowell - **e. s.**: Fred Knoth, Orien Ernest, Jack Kevan - **int.**: Jack Mahoney, Shawn Smith, William Reynolds, Henri Brandon, Douglas Kennedy, Phil Harvey - **p.**: William Alland per la Universal - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Universal.

LAZZARELLA — **r.**: Carlo Ludovico Bragaglia - **s.**: Riccardo Pazzaglia, ispirato dalla canzone omonima di Domenico Modugno - **sc.**: Giorgio Prosperi, Ugo Guerra, Riccardo Pazzaglia - **f.**: Raffaele Masciocchi - **m.**: Domenico Modugno, Riccardo Pazzaglia - **scg.**: Alfredo Melidoni - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Alessandra Panaro (Sandra), Mario Girotti (Luciano), Rossella Como (Fanny), Domenico Modugno (Mimì), Luigi De Filippo (Nicola), Madeleine Fischer (madre di Sandra), Riccardo Garrone (padre di Sandra), Turi Pandolfini (prof. Avallone), Tina Pica, Dolores Palumbo, Aurelio Fierro, Roy Ciccolini, Irene Tunc, Mario Ambrosino - **p.**: Gilberto Carbone per la Titanus - **o.**: Italia, 1957 - **d.**: Titanus.

MAN AFRAID (Sotto la minaccia) — **r.**: Harry Keller - **s.**: Dan Ullman - **sc.**: Herb Meadow - **f.** (Cinemascope): Russel Metty - **m.**: Henry Mancini - **scg.**: Alexander Golitzen, Philip Barber - **mo.**: Ted J. Kent - **int.**: George Nader (rev. David Collins), Phyllis Thaxter (Lisa Collins), Tim Hovey (Michael Collins), Eduard Franz (Carl Simmons), Edward J. Stone (ten. Marlin), Judson Pratt (Wilbur Fletcher), Rita Shaw (Nurse), Butch Bernard (Ronnie Fletcher), Mabel Albertson (Maggie) - **p.**: Gordon Kay per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1956 - **d.**: Universal.

MAN OF A THOUSAND FACES (L'uomo dai mille volti) — Vedere recensione di G. C. Castello e dati in questo numero.

MANUELA (Manuela) — **r.**: Guy Hamilton - **s.**: dal romanzo omonimo di William Woods - **sc.**: William Woods, Guy Hamilton, Ivan Foxwell - **f.**: Otto Heller - **m.**: William Alwyn - **scg.**: John Howell - **mo.**: Alan Osbiston - **int.**: Elsa Martinelli (Manuela), Trevor Howard (Prothero), Pedro Armendariz (Costanza), Donald Pleasence (Evans), Max Butterfield (Bliss), Leslie Weston (Bleloch), Harold Kasket (Pereira), Jack McGowran (Tommy), Peter Illing (Agente), Barry Lowe (Murphy), Warren Mitchell (Ross), Andy Ho, Roger Delgado, John Rae, Harcourt Curacao, Armando Guinle, Michael Peake - **p.**: Ivan Foxwell Prod. - **o.**: Gran Bretagna, 1957 - **d.**: Globe Film.

MARITI IN CITTA' — **r.**: Luigi Comencini - **s.**: Luigi Comencini, Suso Cecchi D'Amico - **sc.**: Edoardo Anton, Dino Verde, Ruggero Maccari, Sandro Continenza, Gino Visentini, Luigi Comencini - **f.**: Armando Nannuzzi - **m.**: Domenico Modugno - **scg.**: Peck G. Avolio - **mo.**: Nino Baragli - **int.**: Giorgia Moll (Lionella), Franco Fabrizi (Alberto), Renato Salvatori (Mario), Hélène Remy (Romana, moglie di Mario), Irene Cefaro (Gisi), Nino Taranto (Giacinto), Memmo Carotenuto (Fernando), Marisa Merlini (Aida), Franca Valeri (Olivetti), Yvette Masson (Quinta), Franca Gandolfi (Sandrina, moglie di Alberto), Dolores Palumbo (portiera), Richard McNamara (Ciccio), Dina Perbellini (la suocera) - **p.**: Morino Film - Oscar Film - **o.**: Italia, 1957 - **d.**: Lux.

MEDICO E LO STREGONE, Il — **r.**: Mario Monicelli - **s.**: Age e Scarpelli - **sc.**: Age e Scarpelli, Ennio De Concini, Mario Monicelli - **f.** (Cinescope): Luciano Trasatti - **m.**: Nino Rota - **scg.**: Piero Gherardi - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**:

Vittorio De Sica (Antonio Locoratolo), Marcello Mastroianni (dott. Francesco Marchetti), Marisa Merlini (Mafalda), Lorella De Luca (Clamide), Gabriella Pallotta (Pasqua), Virgilio Riento (Umberto), Carlo Taranto (Scarafone), Riccardo Garrone (il maresciallo dei carabinieri), Ilaria Occhini (Rosina), Alberto Sordi (Corrado), Giorgio Cerioni (Galeazzo Pesenti), Franco di Trocchio (il piccolo Vito) - **p.**: Guido Giambartolomei per la Royal Film (Roma), Francinex (Parigi) - **o.**: Italia, 1957 - **d.**: Cineriz.

MIDNIGHT STORY, The (Mezzanotte a San Francisco) — **r.**: Joseph Pevney - **s. e sc.**: John Robinson, Edwin Blum - **f.** (Cinemascope): Russel Metty - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Alexander Golitzen, Eric Orbom - **mo.**: Ted Kent - **int.**: Tony Curtis (Joe Martini), Gilbert Roland (Silvio Malatesta), Marisa Pavan (Anna Malatesta), Argentina Brunetti (Mamma Malatesta), Jay C. Flippen (Gillen), Ted De Corsia (Kilrain), Richard Monda (Nocciolina), Kathleen Freeman (Rosa Cuneo), Herbert Vigran (Charlie Cuneo), Peggy June Maley (Veda Pinelli), Chico Vejar (Frankie Pellatrini), John Cliff, Russ Conway, Tito Vuolo, Helen Wallace, James Hyland - **p.**: Universal - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Universal.

MONOLITH MONSTERS (La meteora infernale) - **r.**: John Sherwood - **s.**: Jack Arnold, Robert M. Fresco - **sc.**: Norman Jolley, R. M. Fresco - **f.**: Ellis W. Carter - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Alexander Golitzen, Robert Smith - **mo.**: Patrick McCormak - **int.**: Grant Williams (Dave Miller), Lola Albright (Cathy), Les Tremayne (Cohran), Phil Harvey (Ben), Trevor Bardette (prof. Flanders), Linda Scheley (Jenny), Richard Cutting (Reynolds), Harry Jackson (Hendrick), William Flaherty (capo della polizia) - **p.**: Universal International - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Universal.

MONSTER FROM GREEN HELL (Il pianeta dove l'inferno è verde) - **r.**: Kenneth Crane - **s. e sc.**: Louis Vittes, Endre Bohem - **f.**: Ray Flin - **e. s.**: Jess Davison - **m.**: Albert Glasser - **scg.**: G. W. Berntsen - **mo.**: Kenneth Crane - **int.**: Jim Davis (Quent Brady), Barbara Turner (Lorna), Robert E. Griffin (Morgan), Vladimir Sokoloff (dottor Lorentz), Eduardo Ciannelli, Joel Fluellen - **p.**: Al Zimbalist per la Bermuda Film Stud. - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Globe.

MORT EN FRAUDE (La donna di Saigon) - **r.**: Marcel Camus - **s.**: dal romanzo di Jean Hougron - **sc.**: Marcel Camus, Jean Hougron - **dial.**: Michel Audiard - **f.**: Edmond Séchan - **m.**: Henry Crolla, Claude Laurence; parole della canzone « Amour mon cher amour » di Jean Rougeul - **scg.**: Paul Louis Boutié - **mo.**: Jacqueline Thiedot - **int.**: Daniel Gélin (Horcier), Anh Méchard (Anh), Jacques Chancel (Cruchet), Dang Van Than (il nonno), Dang Van Nhan (Ty), Le Thi Nam (la madre), Thrinh Trac (il capo del villaggio), Nguyen Phuong (la sorella del capo) - **p.**: Intermedia Films - **o.**: Francia, 1957 - **d.**: Rank Film. Vedere giudizio di C. Triscoli nel n. X, 35 (1957).

NIGHT PASSAGE (Passaggio di notte) - **r.**: James Neilson - **s.**: Norman A. Fox - **sc.**: Borden Chase - **f.**: (Technirama, Technicolor): William Daniels - **m.**: Dimitri Tiomkin - **scg.**: Alexander Golitzen, Bob Clatworthy - **mo.**: Sherman Todd - **int.**: James Stewart (Grant McLaine), Audie Murphy (Utica Kid), Dan Duryea (Whitey Harbin), Dianne Foster (Charlotte), Elaine Stewart (Verna), Brandon De Wilde (Joey), Jay C. Flippen (Ben Kimball), Bob Wilke (Concho), Herbert Anderson, Hugh Beaumont, Jack Elam, Tommy Cook, Paul Fix, Olive Carey, James Flavin, Donald Curtis, Ellen Corby, John Day, Kenny Williams, Frank Chase, Harold Goodwin, Harold Tommy Hart, Jack C. Williams, Boyd Stockman, Henry Wills, Chuck Roberson, Willard Willingham, Polly Burson, Patsy Novak, Ted Mapes - **p.**: Aaron Rosenberg per l'Universal Int. - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Universal.

NO DOWN PAYMENT (Un urlo nella notte) - Vedere recensione di T. Ranieri e dati in questo numero.

OPERATION MAD BALL (Off Limits - Proibito ai militari) - **r.**: Richard Quine - **s.**: dalla commedia di Arthur Carter - **sc.**: Arthur Carter, Jed Harris, Blake Edwards - **f.**: Charles Lawton, jr. - **m.**: George Duning - **scg.**: Robert Boyle - **mo.**: Charles Nelson - **int.**: Jack Lemmon (Private Al Hogan), Ernie Kovacs (cap. Paul Lock), Kathryn Grant (ten. Betty Bixby) - Arthur O'Connel (col. Rousch), Mickey Rooney (serg. Yancy Skibo), Dick York (caporale Bohun), Roger Smith (caporale Bob Berryman), Paul Picerni (Bullard), Jeanne Manet (Madame La Four), L. Q. Jones (serg. Brown) - **p.**: Jed Harris per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Columbia.

PARISIENNE, Une (Una parigina) - **r.**: Michel Boisrond - **s.**: Annette Wademant, Jean Aurel - **sc.**: Jean Aurel, E. Emmanuel, Michel Boisrond - **f.** (Technicolor): Marcel Grignon - **m.**: Henri Crolla, Hubert Rostaing - **scg.**: Jean André - **mo.**: Claudine Bouche - **int.**: Brigitte Bardot (Brigitte), Charles Boyer (principe Carlo), Henri Vidal (Michel), André Luguet (Laurier, padre di Brigitte), Nadia Gray (regina Greta), Noël Roquevert (D'Herblay), Madeleine Lebeau (Monique) - **p.**: Films Ariane-Filmsonor - **o.**: Francia, 1957 - **d.**: Cineriz.

PATHS OF GLORY (Orizzonti di gloria) - Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

PRIDE AND THE PASSION, The (Orgoglio e passione) - **r.**: Stanley Kramer - **s.**: dal romanzo « The Gun » di C. S. Forester - **sc.**: Edna e Edward Anhalt - **f.** (Technicolor, Vistavision): Franz Planer - **m.**: George Antheil - **scg.**: Fernando Carrere - **mo.**: Frederic Knudson, Ellsworth Hoagland - **int.**: Cary Grant (capitano Anthony Trumbull), Frank Sinastra (Miguel), Sophia Loren (Juana), Theodore Bikel (gen. Jouvet), John Wengraf (Sermaine), José Nieto (Carlos) Jay Novello (Ballinger), Carlos Larranaga (José), Philip Van Zandt (Vidal), Paco el Laberinto (Manolo) - **p.**: Stanley Kramer Film Prod. - **o.**: U.S.A. 1957, - **d.**: Dear Film.

RAGAZZA DEL PALIO, La - **r.**: Luigi Zampa - **s.**: dal romanzo omonimo di Raffaele Giannelli - **sc.**: Michael Pertwee, E. De Concini, L. Ferri, R. Giannelli, L. Zampa - **f.**: (Technirama, Eastmancolor): Giuseppe Rotunno - **m.**: Renzo Rossellini - **scg.**: Alberto Boccianti - **mo.**: Eraldo da Roma - **int.**: Diana Dors (Diana Wilson), Vittorio Gassman (principe Piero), Franca Valeri (contessa Bernardi), Bruce Cabot (Mike), Tina Lattanzi (principessa madre), Enrico Viarisio (zio di Piero), Nando Bruno (papà Ferrari), Teresa Pellati (Laura), Ronaldino Bonacchi (Tino), Federico Collino, Carletto Sposito, Enzo Biliotti, Toni Ucci, Enzo Garinei, Gisella Monaldi - **p.**: Maleno Malenotti per la GESI Cinemat. - **o.**: Italia, 1957 - **d.**: regionale.

SLAUGHTER ON TENTH AVENUE (I bassifondi del porto) - **r.**: Arnold Laven - **s.**: dal romanzo « The Man Who Rocked the Boat » di William J. Keating e Richard Carter - **sc.**: Lawrence Roman - **f.**: Fred Jackman - **m.**: Richard Rodgers - **scg.**: Alexander Golitzen,Robert E. Smith - **mo.**: Russel F. Schoengarth - **int.**: Richard Egan (William Keating), Jan Sterling (Madge Pitts), Dan Duryea (John Jacob Masters), Julie Adams (Dee), Walter Matthau (Al. Dahlke), Charles McGraw (Lt. Tony Vosnick), Sam Levene (Howard Rysdale), Mickey Shaughnessy (Solly Pitts), Harry Bellaver (Benjy Karp), Nick Dennis (Midget) - **p.**: Universal Int. - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Universal.

SOMMARNATTENS LEENDE (Sorrisi di una notte d'estate) - Vedere recensione di T. Ranieri e dati in questo numero.

STOPOVER TOKYO (Spionaggio a Tokyo) - **r.**: Robert L. Breen - **s.**: John P. Marquand - **sc.**: Walter Reisch e Robert L. Breen - **f.**: (De Luxe Color e Cinemascope): Charles Clarke - **m.**: Paul Sawtell - **scg.**: Lyle Wheeler e Eddie Imazu - **mo.**: Marjorie Fowler - **int.**: Robert Wagner (Mark Fannon), Joan Collins (Tina), Edmond O'Brien (Underwood), Ken Scott, Larry Keating, Reiko Oyama, Sarah Selby, Solly. Nakamura - **p.**: Walter Reisch per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: 20th Century Fox.

STRANGE ADVENTURE, A (L'assassino della Sierra Nevada) - **r.**: William Witney - **s.** e **sc.**: Houston Branch - **f.**: Bud Thackery - **m.**: R. Dale Butts - **scg.**: Frank Arrigo - **mo.**: Howard Smith - **int.**: Joan Evans (Terry Dolgin), Ben Cooper (Harold Norton), Marla English (Lynn Novack), Jan Merlin (Al Kutner), Nick Adams (Phil Davis), Peter Miller (Luther Dolgin), Paul Smith (Carl Johnson), Emlen Davies (Mrs. Norton), Frank Wilcox (Public Defender), Thomas B. Henry (Criminal Attorney), John Maxwell (Insurance Lawyer), Steve Wayne (Western Union Messenger) - **p.**: Republic - **o.**: U.S.A., 1956 - **d.**: Globe.

TEA AND SIMPATY (Té e simpatia) - Vedere recensione di G. C. Castello e dati in questo numero.

THREE FACES OF EVE (La donna dai tre volti) - **r.**: Nunnally Johnson - **s.**: dal romanzo di Corbett H. Thigpen e Harvey M. Cleckley - **sc.**: Nunnally Johnson - **f.**: (Cinemascope): Stanley Cortez - **m.**: Robert Emmett Dolan - **scg.**:

Lyle R. Wheeler, Herman M. Blumenthal - **mo.**: Marjorie Fowler - **int.**: Joanne Woodward (Eva White), David Wayne (Ralph White), Lee J. Cobb (dott. Luther), Edwin Jerome (dott. Day), Alena Murray (la segretaria), Nancy Kulp (Signora Black), Douglas Spencer (Sig. Black), Terry Ann Ross (Bonnie), Kenn Scott (Earl), Mimi Gibson (Eva bambina) - **p.**: Nunnally Johnson per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: 20th Century Fox.

TOTO', VITTORIO E LA DOTTORESSA - **r.**: Camillo Mastrocinque - **s. e sc.**: Vittorio Metz, Marcello Marchesi - **f.**: Gabor Pogany - **scg.**: Piero Filippone - **m.**: Carlo Innocenzi - **mo.**: Roberto Cinquini - **int.**: Totò, Vittorio De Sica, Titina De Filippo, Darry Cowl, German Cobos, Pierre Hondy, Bardem, Arturo Bragaglia, Amelia Perrella, Franco Coop, Dante Maggio - **p.**: Jolly Film (Roma), Gallus Film (Parigi), Fenix Film (Madrid) - **o.**: Italia, Francia, Spagna, 1957 - **d.**: N.I.P.

TYPHON SUR NAGASAKI (Tifone su Nagasaki) - **r.**: Yves Ciampi - **s.**: Jean Charles Tacchella - **sc.**: Jean Charles Tacchella, Yves Ciampi, Annette Wademant - **f.**: (Cinemascope, Eastmancolor): Henri Alekan - **m.**: Chugi Kinoshita - **scg.**: Robert Gys, Kisako Ito - **mo.**: Roger Dwyre - **int.**: Jean Marais (Pierre Marsac), Danielle Darrieux (Françoise Fabre), Keiko Kishi (Noriko), Gert Froebe (Ritter), Hitomi Nozohe, Humeko Urabe, So Yamamura - **p.**: S. N. Pathé - Consortium Cinéma C.I.C.C. - Terra Films e Shochiku di Tokio - **o.**: Francia-Giappone, 1956 - **d.**: Lux Film. Vedere giudizio di G. C. Castello nel n. X, 116 (1957).

ULTIMA VIOLENZA, L' - **r.**: Raffaello Matarazzo - **s.**: R. Matarazzo, Liana Ferri, Giovanna Soria - **sc.**: Aldo De Benedetti, R. Matarazzo, L. Ferri, G. Soria - **f.**: Rodolfo Lombardi - **m.**: Mario Nascimbene - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Yvonne Sanson, (Anna), Lorella De Luca (Lisa), Dario Michaelis (Andrea), Riccardo Garrone (Giorgio), Aldo Silvani (il padre), Carlo D'Angelo (il notaio), Alberto Lupo (avv. Mauri), Olinto Cristina (dott. Silvestri), Amina Pirani Maggi (cameriera), Enzo Garinei (ferroviere), Angela Lavagna (governante), Giulio Tomassini (giardiniere) - **p.**: Par Film - **o.**: Italia, 1957 - **d.**: Lux Film.

VACANZE A ISCHIA - **r.**: Mario Camerini - **s. e sc.**: Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Mario Camerini - **f.**: (Eastmancolor, Totalscope): Otello Martelli - **m.**: Alessandro Cicognini - **scg.**: Gastone Carsetti - **mo.**: Giuliana Attenni - **int.**: Vittorio De Sica,, Myriam Bru, Isabelle Corey, Antonio Cifariello, Susanne Cramer, Maurizio Arena, Raf Mattioli, Enio Girolami, Nadia Gray, Paolo Stoppa, Bernard Dheran, Hubert von Meyerinck, Laura Carli, Nino Besozzi, Giuseppe Porelli, Giampiero Littera, Guglielmo Inglese, Peppino De Filippo - **p.**: Rizzoli Film - Francinex-Bavaria - **o.**: Italia-Francia-Germania, 1957 - **d.**: Cineriz.

VALÉRIE (La donna del ranchero) - Vedere recensione di L. Autera e dati in questo numero.

VELIKI VOINE ALBANY, SCANDER-BEG (Scanderbeg, l'eroe albanese) - Vedere recensione di T. Ranieri e dati nel n. VIII, 50 (1957).

VENERE DI CHERONEA, La (Afrodite) - **r.**: Victor Tourjansky, Fernando Cerchio (sostituito poi da Giorgio Rivalta) - **s.**: Damiano Damiani, Giorgio Rivalta - **sc.**: Damiano Damiani, Federico Zardi - **f.**: (Totalscope, Ferraniacolor): Rodolfi Lombardi - **m.**: Michel Michelet - **scg.**: Giancarlo Bartolini Salimbeni - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Belinda Lee (Iride), Massimo Girotti (Prassitele), Jacques Sernas (Luciano), Claudio Gora (Armodio), Elli Parvo (Elena), Enzo Fiermonte (Timeo), Camillo Pilotto (Polibio) - **p.**: Prora Film, Faro Film (Roma) - Rialto Film (Parigi) - **o.**: Italia-Francia, 1957 - **d.**: Euro International Films.

VICIOUS CIRCLE, The (Il cerchio rosso del delitto) - **r.**: Peter Rogers - **s.**: dalla serie televisiva « The Brass Clandlestick » di Francis Durbridge - **sc.**: Francis Durbridge - **f.**: Otto Heller - **m.**: Stanley Black - **scg.**: Jack Stevens - **mo.**: Peter Boita - **int.**: John Mills (dott. Howard Latimer), Noelle Middleton (Laura James), Derek Farr (Ken Palmer), Roland Culver (ispettore Dane), Wilfrid Hyde-White (Robert Brady), Marvyn Johns (dott. Kimber), Lionel Jeffries (Geoffrey Windsor), Rene Ray (Mrs. Ambler), Lisa Daniely (Frieda Veldon) - **p.**: Gerald Thomas per la Romulus-Beaconsfield Prod. - **o.**: Gran Bretagna, 1957 - **d.**: Globe.

I libri

VALENTINO BROSIO: «*Manuale del produttore di film*». Edizioni dell'Ateneo, Roma 1957.

Una delle prove meno confutabili dell'empirico procedere dell'industria cinematografica italiana è data, senza alcun dubbio, dalla frequente e dolorosa constatazione che il bilancio della spesa reale per la realizzazione di un film, in sede consuntiva, risulta raddoppiato, o quasi, rispetto al preventivo ipotetico. Dato il carattere estremamente complesso della produzione cinematografica, sarebbe ingenuo pretendere un ordinamento organizzativo ed un preventivo finanziario preordinati al millesimo, ma è anche assurdo e pericoloso, come i fatti fallimentari insegnano, procedere a tentoni. Se si vuole garantire il progresso e la prosperità dell'industria cinematografica si deve elevare, fra l'altro, il livello tecnico-scientifico generale della direzione produttiva per rapportarla, senza sensibili scosse, alla difesa delle doti estetiche in atto o alla sperimentazione di quelle in potenza presenti nei film realizzati in un determinato periodo.

Si tratta di un problema assai più importante di quella che può essere una sostituzione meccanica degli organizzatori agli improvvisatori. Non è cioè un problema solo organizzativo ma investe una radicale revisione dell'andazzo empirico dell'industria cinematografica italiana nel suo complesso, una giusta valutazione ed una più ampia diffusione dello spirito, degli insegnamenti e dei metodi tecnico-scientifici nel mondo del cinema. Altrimenti il cinema itailano dovrà rassegnarsi ad occupare, fra tante industrie scientificamente impiantate, organizzate e in continuo sviluppo, un posto sempre più marginale.

Non v'è dubbio che, tra i primi, ad avvertire l'esigenza di questa nuova direzione di sviluppo è stato il Centro Sperimentale per la Cinematografia, che non per altro è, anzitutto, una scuola. Le prospettive dell'automazione (che caratterizza l'attuale fase di progresso dell'attività industriale) se consigliano le industrie più progredite a crearsi da sè i dirigenti molto specializzati di cui abbisognano, obbligano però sempre più a sottolineare la necessità di valide scuole professionali in cui la preparazione teorica e tecnica prende il sopravvento su quella meramente pratica. Il Centro Sperimentale, come scuola professionale, che pone l'insegnamento tecnico-scientifico della produzione a servizio per la formazione di direttori di produzione, è venuto incontro all'industria cinematografica italiana, dove pare difettino le preoccupazioni derivanti dal progresso dell'automazione e dove si è ancora fermi all'andazzo empiristico per la diffusione delle tecniche e dei metodi scientifici e per il superamento dell'attuale stato empiristico nel campo stesso della produzione.

Valentino Brosio, uno dei più coscienti e qualificati direttori di produzione e titolare del Corso professionale di direttori di produzione presso il Centro Sperimentale per la Cinematografia, ha raccolto nella Collana di Studi critici e scientifici del Centro stesso le lezioni da lui tenute durante l'anno accademico 1956-57, dando ad esse forma piana ed ordinata. Il volume, più che una trattazione dei problemi inerenti alla organizzazione, sul piano tecnico-giuridico, vuole essere anzitutto un vademecum di intelligenti ed acute osservazioni che offrano al lettore, soprattutto se specializzato, la possibilità di una presa di coscienza e di una successiva ordinazione del suo operato.

L'opera del Brosio, quindi, non solo raggiunge il compito prefissosi di ordinare scientificamente e tecnicamente le varie fasi che regolano l'aspetto produttivo di un film, ma contribuisce a sollecitare un cosciente superamento dell'empirismo produttivo e un progressivo espandersi dello spirito, dei metodi e delle tecniche scientifiche nel mondo dell'organizzazione cinematografica. Proprio in vista di questi meriti è stato assegnato a tale opera il Premio Napoli 1957.

M. L.

MARIO GROMO: « *Film visti* ». Edizioni dell'Ateneo, Roma 1957.

« Il cinema ha compiuto 60 anni. Certo non li dimostra, prepotente ed invadente quale è. Alle volte, sembra fin troppo gonfiarsi di un'apparente idropisia e poi si rimette alacre in cammino, desideroso apparentemente di novità, ad ogni costo. Lo si direbbe, passata questa ultima crisi, destinato ad una sua robusta e duratura maturità; eppure c'è chi si chiede se il cinema non sia ancora e per sempre *un minorenne* ». Queste parole, di profondo buon senso, che chiudono il recente libro di Mario Gromo: «Film visti», stanno ormai a dimostrare come l'autorevole critico della « Stampa » sia capace di formulare un giudizio umano e valido sulla storia del cinema, eliminando sia le facili improvvisazioni dei *generici* della cultura, i quali sanno niente su tutto, come le pretensioni degli *specialisti*, i quali sanno tutto su niente. Questa specie di euforia che empie l'animo del lettore, nello scorrere le pagine del libro, deriva appunto dall'equilibrio e sanità dei giudizi, dalla loro freschezza ed immediatezza, che intanto non escludono nè la profondità nè l'acutezza.

Io non so se Mario Gromo ha, come me, l'età del cinema, per lo meno a contare dalla famosa serata del 28 dicembre 1895, ma certo che il suo libro ha tutto il senso di un'esperienza formata giorno per giorno avanti lo schermo e che si estende dalla nozione retrospettiva dei primi dieci filmetti di Lumière — nati, dice Gromo, da chi aveva tanta luce anche nel suo cognome — fino al costituirsi del cinema (muto) come arte ormai capace di tutto esprimere: i più delicati e schivi istanti di una triste infanzia, le impennate di una giovinezza ardente, le sincopate cadenze della morte. Dalle opere di Méliès cioè a quelle di Guazzoni e di Griffith, fino ai capolavori degli svedesi e dei russi.

Sin da questo momento, però, l'arte del film, comincia — come nel dramma di Clifford Odets: « Il grande coltello » — a dimostrare la sua morale di schiavo asservito alle esigenze della produzione. In verità, Gromo non si lascia sfuggire alcuna occasione per denunciare questa ganga pubblicitaria ed erotica in cui il cinema italiano ha cominciato ad affondare le sue radici, sin dal tempo in cui esibiva le gracilità isteriche delle prime dive, i cuscini sgualciti delle alcove ed una maniera di amare, che sembrava ispirata alle novelle mondane di Roberto Bracco.

Ma poi egli perdona a questo eterno autodidatta dal cattivo costume sicuro, con Hegel, che col tempo anche la quantità si trasforma in qualità. Siffatta sicurezza gli offre l'avvio per un esame non meno vibrante ed aderente del successivo sviluppo del cinema dal primo avvento del sonoro; dal momento cioè in cui anche sugli schermi londinesi si comincia a parlare inglese e si capisce l'americano fino ai giorni nostri, quelli di *La strada* o *L'oro di Napoli;* dandoci frequenti occasioni di constatare come il suo giudizio sia sempre felice nonostante le difficoltà di un esercizio professionale, il quale impone a chi lo pratica di emettere il verdetto, se non proprio seduta stante, quasi immediatamente. Per convincersi di questo, basta prendere in esame le sue recensioni di film difficili come *L'assassinio nella cattedrale* o *Il diario di un curato di campagna*. Nel resto, tutta la sua opera è un richiamo ad una cultura letteraria ed artistica profondamente assimilata e mai improvvisata come quella di certi altri scrittori di cinema. Così come quando, a proposito di *Androclo e il leone* egli deplora, a ragione, la senile arguzia di Shaw invecchiata, svaporata se non addirittura inacidita; o traccia un quadro delicato degli ambienti artistici parigini fin di secolo (in occasione del fascino troppo facile del titolo *Moulin Rouge*, applicato ad una indegna vita romanzata di Toulouse-Lautrec) e che par di gustare attraverso le pagine di Ambrogio Villard. O come quando riesce finalmente a ridimensionare nei suoi *giusti limiti* di spazio e di tempo il fenomeno del neo-realismo nostrano. Perchè per Gromo ciò che conta è il valore poetico dell'opera cinematografica; il quale al certo non può essere considerato col gusto, che ha fatto il suo tempo, dello scrittore ermetico monologante nel vuoto, ma va invece messo in raccordo con i problemi concreti dell'epoca e con tutti gli infortuni del ventesimo secolo. Ma per cui, ciò non di meno, lo stesso poeta Eliot ebbe a dire, come pure si legge nel libro di Gromo: « in quanto alla questione se la poesia convenga alla cinematografia, lascio ad altri la cura di rispondere. Per conto mio mi interessa anzitutto sapere se la cinematografia si addice alla poesia ».

ROBERTO PAOLELLA

LUIGI CHIARINI: « *Panorama del cinema contemporaneo* ». Edizioni dell'Ateneo, Roma 1957.

Forse il modo migliore di avvicinarsi a questo libro di Chiarini è quello di partire dalla lettura dell'ultimo capitolo. Esso fornisce un lume per veder più a fondo e comprendere pure il senso del lavoro dell'autore, il suo impegno intellettuale e morale. E' sul carattere di questo impegno e sui risultati che ne scaturiscono che ci soffermeremo in particolare, tralasciando di discutere nel merito i giudizi critici contenuti in quest'opera e la loro specifica posizione del quadro della cultura cinematografica italiana.

Dunque, per venire al punto: « Raramente — scrive il Chiarini nell'ultimo capitolo — accade leggendo una critica cinematografica di avvertire il calore e l'entusiasmo che si determinano al contatto con un bel film; quasi mai voglio dire si ha il senso che il critico sia uno spettatore capace come gli altri di abbandonarsi alle emozioni e al piacere dello spettacolo e in grado più degli altri di rendersi e dare conto di quanto ha provato ». Di qui la denuncia del distacco fra critici e spettatori e dei conseguenti pericoli fra i quali due principali opposti tra loro. Prima di ogni altro il rischio da parte del critico « di restare chiuso in uno scafandro » incapace perciò di venire a contatto con i profondi valori dell'opera, *freddo alla commozione che essa suscita scartandola come pericolosa;* a proposito di questo atteggiamento il Chiarini cita Leopardi là dove scriveva parlando dei critici letterari che « i più competenti giudici delle opere di immaginazione e sentimento, vengono ad essere incompetenti per la quasi inevitabile abitudine di freddezza e noncuranza che essi contraggono... più degli spiriti mediocri. Fra i quali... non sbaglierebbe forse chi pretendesse di ritrovare i giudici migliori possibili ».

E' bene dunque che il critico partecipi alle emozioni di tutto il pubblico ma senza dimenticare la propria funzione specifica; e qui sta l'altro pericolo opposto appunto al primo: perchè infatti egli abbandonandosi al piacere dello spettacolo non dovrà perdere nel caldo dell'entusiasmo le sue facoltà; dovrà saper ritrovare le ragioni e le proporzioni del buono e del cattivo. Soltanto mantenendo il contatto con il pubblico e con i suoi entusiasmi potrà essere utile e nello stesso tempo soltanto distaccandosi da esso quel tanto che è necessario a veder meglio anche a vantaggio altrui. Questo esame di coscienza del critico appare a una considerazione attenta molto bello, e giusto; e racchiude soprattutto, quasi rappresenta come in un nodo tutto lo sforzo e la direzione del lavoro dell'autore. Uno sforzo di equilibrio prima di tutto, una continua attenzione a non perdere di vista per amore di una falsa coerenza ciò che di importante o di valido si incontra e che non rientra in una sistemazione già preparata. Si veda in proposito il triplice dialogo che il Chiarini svolge su tre fronti: con i cattolici, con i marxisti, con gli idealisti. Dialogo non senza qualche polemica e qualche botta ma sempre inteso piuttosto a illuminare che a chiudere la bocca all'interlocutore. Ma ancora di più colpisce il fatto che nel corso della sua attività di critico il Chiarini cerca di non buttare via nulla: nè le ragioni intrinseche dello spettacolo nè la poesia delle immagini, e neppure la speranza che il cinema costituisca un arricchimento per l'animo dello spettatore. Sarebbe così facile giudicare i film secondo il loro contenuto più o meno sociale oppure viceversa, soltanto con un metro formalistico. Il Chiarini non cade nè nell'uno nè nell'altro di questi due atteggiamenti; ma questo non è un gran merito: il merito è forse invece un altro: quello di tener ben fermi i due termini della questione, o meglio i due elementi del fenomeno cinema: che si ritolse e si compie nel suo momento terminale in un linguaggio, in uno stile, senza del quale non raggiunge significato artistico; ma per un altro verso proprio per essere linguaggio e discorso (un discorso a milioni di persone) costituisce un impegno morale. E perciò il cinema deve in definitiva servire alla verità e al bene. Se lo stato presente della cultura non ci consente di coordinare logicamente per via di concetti l'un elemento all'altro, l'aspetto artistico e quello morale, se non siamo capaci di risolverli compiutamente la delicata relazione non è questa certamente una buona ragione per sbarazzarci di quello che ci disturba. E riesce abbastanza sorprendente constatare come molti critici, fautori in cinema del neorealismo siano pronti proprio in sede critica anzi ben disposti a sbarazzarsi con tanta noncuranza di un pezzo del reale e precisamente

di ciò che sfugge ad una classificazione, lo stile.

Il Chiarini non lo fa; egli svolge due discorsi paralleli l'uno di valutazione stilistica, l'altro di giudizio sull'impegno morale (è preferibile dire morale anzichè sociale) del regista, due discorsi paralleli che non si fondono. Si dirà che questo è un modo per tener il piede in due scarpe? Si deve rispondere che è necessario farlo. Poichè si tratta di due piedi in due scarpe per riuscire a stare ritti e a camminare. Il Chiarini d'altronde lavora per avvicinare i due piani paralleli, per raccordarli l'uno all'altro. Un primo modo è quello che passa per l'esame del rapporto necessario fra contenuto e stile o meglio si direbbe fra gli interessi più profondi dell'artista e il suo linguaggio. Molte fra le pagine dedicate al neorealismo, alcune rapide notazioni sulla grande stagione del cinema russo, penetrano molto addentro in questa direzione; e sempre su questa linea va segnalata l'attenzione ben vigile svolta nel complesso a mettere in rilievo come tendenza e scuola (si passi questa parola) sono contemporaneamente legate all'assunzione di nuovi contenuti e alla ricerca di nuovi modi espressivi.

L'altra strada per ritrovare sia pure in parte l'unità del giudizio critico rotta per esigenze vitali superiori è un po' più difficile definirla. Anzitutto perchè il Chiarini la percorre svolgendo la sua battaglia in favore del neorealismo e la intreccia alla valutazione critica quotidiana. Forse si potrebbe descriverla approssimativamente così: si tratta di un invito discreto ma insistente all'artista affinchè in un certo senso adegui l'animo suo alle cose, si soffermi con umiltà a guardare più a fondo, per non venir meno di fronte alla verità del reale. Fin qui potrebbe apparire soltanto una precettistica, quasi l'indicazione della morale professionale del regista. Ma da questo punto di partenza nasce in termini ancora necessariamente indistinti, non per via di enunciazioni ma per via di approcci prudenti, una presa di coscienza che si potrebbe dire unitariamente artistica e morale. Lasciamo stare le maiuscole e teniamoci ai fatti e in questo caso ai film. Ebbene tanto maggiore è il senso di soddisfazione e di piacere, di adesione dello spettatore-critico, quanto meglio è realizzata una giusta proporzione fra la ricchezza, la complessità del contenuto e il risultato filmico finale. E, viceversa, ogni film rischia di *tradire* l'argomento: tradire l'argomento significa poi non adeguarsi al valore del reale; e d'altra parte anche venir meno all'impegno verso gli spettatori. Questa posizione non è esplicita negli scritti del Chiarini ma è necessariamente implicita. Che altro vuol dire infatti muovere critiche perchè il regista si è fermato solo ad un piano psicologico, e pretendere che non siano trascurati, quando l'argomento lo richieda, gli aspetti sociali di una situazione umana, quando come fa il Chiarini, si rifiuta (e giustamente) di ridurre il film a discorso politico; che altro vuol dire se non questo che c'è un impegno del film di fronte ai valori della realtà e alla loro gerarchia? Il metro di valutazione dei valori che adopera il Chiarini può essere respinto come errato e su molti suoi giudizi si può non concordare, ma la sua impostazione critica porta al riconoscimento di una scala di valori oggettivi perciò stesso potenzialmente comunicabili.

Così pure il continuo richiamo a non sacrificare agli schemi ideologici la viva umanità dei personaggi, altro non può significare che questo: che il valore di ogni singolo uomo è irrepetibile e che cancellare tale valore, farlo sparire dal personaggio equivale a tradire la realtà. Senza ambizioni di teorie estetiche, sembra questa una linea di ricerca utile veramente.

Il Chiarini è una persona e non un personaggio. Ma, con tutto il rispetto, si potrebbe tentare di applicare a lui ciò che qui sopra si va dicendo. Il Chiarini si trova cioè in una posizione molto scomoda. Ma la sua personalità gli consente una ricchezza di prospettive e un'ampiezza di giudizio che la sua posizione culturale gli vieterebbe. Nonostante inceppi e contraddizioni, l'uomo Chiarini studioso e appassionato di cinema quasi a dispetto dell'intellettuale, raggiunge un equilibrio che è obbiettivamente utile al nostro cinema.

PIER EMILIO GENNARINI

* * *

GIULIO CESARE CASTELLO: «*Il Divismo, mitologia del cinema*». Edizioni Radio Italiana, Torino 1957.

Le Edizioni Radio Italiana hanno raccolto in un elegante volume, riccamente illustrato, le conversazioni di Giulio Ce-

sare Castello sul fenomeno del divismo cinematografico, già trasmesse dalla Radio stessa e ora ordinate e completate dall'autore su molto maggiore estensione di testo e con il sussidio di cospicui dati filmografici curati da Roberto Chiti. Le gradevoli radiotrasmissioni di Castello avevano già dato un panorama pieno di fascino sulle origini e i molteplici sviluppi del cosiddetto « divismo », questa curiosa idolatria del nostro tempo che ha influito tanto sensibilmente sul costume delle ultime generazioni riverberandone le conseguenze nei domini più disparati della psicologia, dell'economia, dell'arte contemporanea. L'opera è adesso perfezionata dall'iniziativa editoriale e si ripresenta al pubblico in un discorso omogeneo, sostanzioso nella puntualizzazione critica, scrupoloso nella ricostruzione dei fatti, dei tempi, delle cause, rinforzato insomma in quei pregi che partecipano dell'ammirevole corredo culturale, specialistico e non, di Giulio Cesare Castello, e che a priori tutti possiamo contar di ritrovare in ogni suo lavoro, qualunque ne sia l'ampiezza e la specifica destinazione: l'articolo di mezza colonna e il volume di oltre seicento pagine.

Le esigenze dell'originaria versione radiofonica, funzionalmente «movimentata» come l'autore precisa nella prefazione al libro, non sono state abbandonate; ritroviamo volentieri anche sulla pagina quella dimensione narrativa che rendeva più facile l'ascolto e più vivace il ragionamento. La leggerezza di esposizione nulla toglie alla sistematicità della materia, accuratamente selezionata e raddensata in precedenza, cioè in una fase preparatoria cui è facile pensare come ad una pietra di paragone della puntigliosità e della pazienza più esemplari. Questo preludio al libro, certamente la fase più ingrata del lavoro, era d'altronde indispensabile per la costruzione dell'intero edificio, per una visione documentata ed esauriente del fenomeno; e anche per evitare dimenticanze, valutazioni frettolose o ad orecchio, opinioni in qualche modo sproporzionate od egoistiche. E' ovvio che la molteplicità delle fonti, la ridda delle contraddizioni e degli echi pubblicitari e interessati, certi sbalzi di gusto e d'opinione nei pubblici di nazioni differenti, come persino il momentaneo imporsi di una preferenza esclusiva e personale da parte dell'autore-ordinatore (il « divismo » è anche questo; e sta in agguato persino accanto ai suoi scrutatori più incorruttibili) potessero pregiudicare in qualche misura l'equilibrio del volume. Del superamento di tali trabocchetti Castello dà conto nella premessa che apre il libro, stabilendo i termini — accettabilissimi — della sua fatica: omissione, o semplice citazione, degli attori del passato che non hanno sufficientemente resistito al tempo e di quelli «in fieri » che dal tempo non sono stati ancora pienamente collaudati; predominio dell'analisi divistica rispetto all'importanza artistica di determinate figure (specie fra le attrici); limitazione dell'esame ai *prototipi*, particolarmente nell'ambito di « generi » fissi; criterio di selezione strettamente oggettivo, esercitato con la massima cura per non trovarsi « fuori tema », e a scapito di qualsiasi simpatia personale. Qui possiamo intuire — per l'affetto partecipe e geloso che anche noi portiamo a taluni volti del cinema — come lo spoglio non sia avvenuto senza rimpianti.

L'interesse appassionato che Castello riserva all'attore è noto e si manifesta in ogni suo scritto critico. Gli viene forse, prima ancora che dall'assiduità con il mondo del cinema, dalla familiarità con le figure del teatro. Si ritrova ancora nelle sue predilezioni di regista e di traduttore (ci riferiamo a Jean Anouilh, che ha azionato gran parte del proprio teatro su una specie di « ballo degli Attori »). Val la pena di insistere su ciò, perchè la constatazione rende più ammirevole il rigore con cui Castello ha scisso il suo gusto privato dallo studio oggettivo nell'impostazione dell'analisi sul divismo, argomento che per propria natura si orienta spesso verso feticci e rituali lontani a lui e al suo stile. Eppure non vi è forzatura. Il tono delle messe a punto è sempre quello limpido che conosciamo, il critico è estremamente presente a se stesso. Castello espone i fatti, in primo luogo: il divismo è composto di fatti. In America è stato un fatto industriale fin dagli inizi. Ciò non toglie che la trattazione comporti anche una sfilata d'impliciti giudizi signorili, isolati e tutti riconoscibili; Castello — giustamente — ammira di più Greta Garbo, ma « capisce » meglio Marlene Dietrich.

Il volume, fitto di nomi, non è soltanto un album di ritratti. Sotto le rievocazioni mitologiche, ripassa storicamente più di un'epoca cinematografica, con le relative caratteristiche organizzative, indu-

striali, propagandistiche. L'avventuroso divismo primitivo delle Bertini fa riscontro alla rapida applicazione dello *star-system* in America ai tempi di Theda Bara e di Mary Pickford. Non è esagerato dire che, almeno per quanto riguarda Hollywood, vera centrale del divismo su basi internazionali, il libro di Castello prende indirettamente l'aspetto d'una nuova storia del cinema, organica e compiuta in ogni sua parte; perchè registi, produttori, soggettisti, operatori, persino costumisti e scenografi appaiono costantemente alle spalle dei « loro » attori e ne completano il ciclo: Stiller dietro la Garbo; von Sternberg dietro la Dietrich; Thalberg dietro la Shearer; Prévert dietro Gabin; Adrian, Travis Banton e cento altri. Ci accorgiamo dunque che il quadro allestito, anzichè soffrire di lacune o di limitazioni, amplia il discorso ad un'area in cui finora nessuno studioso del divismo si era avventurato; ossia ben oltre i confini del problema erotico (Kyrou, Lo Duca, Siclier ecc.), verso ogni manifestazione di autentica e duratura popolarità: Topolino e Alberto Sordi, Chaplin e Wallace Beery. Condizione basilare, avverte ancora la prefazione, la portata « mondiale » di un successo: « ... si è limitata l'attenzione concessa ad attori, la cui popolarità ha costituito un fatto sopra tutto nazionale ». A vero dire, l'autore non rispetta alla lettera questo suo proponimento (ed era logico), ad esempio per alcuni attori italiani, e neppure per altri stranieri: vedi Mae West, della quale giunse fino a noi un unico film (poco fortunato, tra l'altro) e che pure trova nel volume estesa sistemazione. Ma dobbiamo esserne grati a Castello proprio per le notizie, spesso inedite, che in merito ci fornisce e che vengono a meglio definire un'attrice le cui ragioni di successo ci erano rimaste lontane.

Questo ci porta a parlare delle fonti e delle testimonianze radunate dal libro per la ricostruzione del fenomeno divistico. Con felice riflessione, il più del materiale è stato preso dal foglio spicciolo, dal ricordo diretto, dall'intervista esclamativa, dai memoriali del *columnism* internazionale, in modo che le singole rievocazioni biografiche siano affidate in quanto possibile ad una folla di impressioni, quasi a una folla di voci vive, ora petulanti ora commosse, ma sempre collegate al contatto reale, alla stretta conoscenza di un ambiente o di una personalità. Sarebbe stato assurdo limitarsi alle biografie ufficiali o ai dati di lexicon ignorando questa miniera di confidenze e divagazioni cronistiche, anche quando assume un carattere troppo frivolo o encomiastico o addirittura scandalistico; la disamina ne uscirebbe falsata in partenza, poichè è essenzialmente da tale *parterre* di intervistatori, amiche ammirate o invidiose, ex attori, avventurieri, *talent-scouts,* vittime e poeti di Hollywood che l'autentico divismo si è mosso e ha imposto nomi, volti ed episodi a tutto il mondo con tale potere d'incantamento e di penetrazione che un po' tutti, ancora, ne portiamo il segno e ne avvertiamo il prestigio. Ecco dunque giustificata una, secondo noi, abilissima cernita delle firme adatte per comprovare ed esemplificare le clausole di una divizzazione, nella tecnica, nella terminologia, nell'esperienza. I testi più seri interverranno, naturalmente, a por ordine nei fatti e a rettificare i personalismi. Ma intanto è legittimo che siano ascoltati Hedda Hopper, amica di tanti divi celebri, Robert Florey, assistente e biografo di Chaplin, più godibile sulla pagina che nei suoi film, Billie Burke, vedova di Ziegfeld, e tutti quei vecchi lupi di retroscena che hanno goduto a lungo del giusto angolo visivo per giudicare e commemorare le conoscenze più brave o più fortunate di loro. E' giusto che, anche tra i resocontisti non americani, sia fatto posto a coloro che scrivono sul settimanale a grande tiratura (le inchieste di Oriana Fallaci, gli articoli di Milena Milani ecc.) o a coloro che tingono deliberatamente il ricordo privato di letterarie risonanze e nostalgie (le pagine, molto note, di Eugenio Ferdinando Palmieri sul vecchio cinema italiano: talvolta più dannunziane, nello scherzo, del dannunzianesimo che rievocano). E' giusto, perchè il divismo è nato e continua a vivere, malgrado certe scrollate, grazie a questo tono. Le contraddizioni? I bluff? Certamente non mancano. Ma la verità delle dive, come avverte Castello, non è mai una sola.

A volte il documento occorrente sull'uno o sull'altro attore è scelto, ancora al di fuori della saggistica specializzata, in autori di maggior mole. Ritorna, a proposito di Rodolfo Valentino, il famoso squarcio intitolato *Tango lento,* scritto da John Dos Passos con la tecnica dei suoi lampi fotografici: insolente freddo e disperato. Sono le circostanze in cui la mania dei

fans si colora di grottesca tragicità. Nel romanzo americano è possibile trovarne altri esempi. Segnaliamo per esempio a Castello un episodio che val la pena di rintracciare, l'esibizione di Frank Sinatra e la frenesia dei suoi tifosi in « Licenza di sbarco » di Wakeman.

Nella massa degli aneddoti e delle confidenze, l'elegante scrupolo dell'autore ha saputo discernere gli aspetti significanti tra quelli fatui, l'autenticità tra le bugie, il raro motto vaticinatore tra i pittoreschi slogans commerciali. Ne è derivato un testo che veramente ci pare ricco di soddisfazioni per qualsiasi lettore, e utile, s'intende, per lo specialista. L'arco della trattazione è aggiornatissimo: si parte dalle prime bellezze italiane per approdare dopo un lungo soggiorno a Hollywood sulle riviere Loren-Lollobrigida. In questo settore — divismo femminile — si potrebbe citare ad esempio, uno per tanti, il capitolo su Greta Garbo, probabilmente il nome più alto della mitologia del cinema. Qui la sensibilità al dato di costume, la vena commossa della memoria, il flusso alterno delle testimonianze s'intessono con autentica grazia. Forse *Camille* (Margherita Gauthier, 1937) non è, come asserisce Castello, il più bel film dell'attrice; prima di dirlo pensiamo che occorrerebbe una revisione completa almeno delle sue opere del muto. Ma il capitolo sulla Garbo è affascinante per la determinazione della sua personalità artistica e di quelli che sono stati i cardini della sua fama.

L'itinerario del divismo maschile è altrettanto interessante, sebbene la distribuzione « gerarchica » dei valori ci sia apparsa, in qualche caso, meno proporzionata. E' inteso che l'elencazione non si prefiggeva l'assoluta completezza, ma mirava specialmente ad un fine orientativo, di stabilizzazione e concentrazione dell'argomento prescelto, senza pretendere di chiuderlo. Proprio per questa ragione, e al fine di aggiungere qualche indice non inutile alla fornita rassegna, vogliamo notare il mancato accenno a taluni attori che ebbero vasta nomea nel decennio 1910-20 (Robert Warwick) o in quello seguente (Clive Brook, Ivan Petrovich); il silenzio quasi assoluto su tre « fitzgeraldiani » di non banali qualità: Lou Tellegen, Thomas Meighan, Wallace Reid; e, infine, la troppo sbrigativa liquidazione (a nostro parere) di almeno due nomi, uno del passato, l'altro d'oggi: George O'Brien e Montgomery Clift. O'Brien è fuggevolmente menzionato nello squadrone dei *Westerners*, per quanto abbia lavorato anche in altre direzioni, abbastanza seriamente e dando prova di possedere una schietta individualità professionale, e Clift è « bruciato » nel giro di cinque righe con un giudizio alquanto severo nei confronti del buon attore di *From Here to Eternity* (Da qui all'eternità, 1954) e d'altri film. Ma siamo scivolati in materia molto opinabile, e il discorso potrebbe non concludersi mai. Invece vogliamo terminare la scorsa ai divi americani di questi anni con un inciso riguardante William Holden e — data l'analogia — il volumetto che Castello ha dedicato al protagonista di *Sunset Boulevard* (Viale del tramonto, 1950) nella collana della « Tascabile del Cinema » (G.C.C.: « W. Holden », ediz. SEDIT, Milano, 1956). E' un altro esempio di metodico e di sagace approfondimento d'una indicativa carriera hollywoodiana, in cui si possono presentire i meriti del futuro saggio sul divismo: Holden infatti, anti-divo per ragioni somatiche, come per vocazione e strutturazione dei propri personaggi, rientra comunque nell'imperio dello *stardom* in base a precisi bollettini di incasso e costituisce la punta più notevole di quel divismo borghese che oggi tende a sostituire sovente le più accese mitomanie. Grazie a lui e a Gregory Peck, l'ideale uomo del cinema veste adesso in flanella grigia. E per i passionali, c'è sempre il culto di James Dean.

Il *Divismo* consacra le ultime 150 pagine ad elenchi filmografici, dati e indici che sono cura particolare, come abbiamo detto, di Roberto Chiti. Su Chiti, « schedatore » numero uno del cinema in Italia, che ha saputo costruirsi in privato un archivio praticamente senza confronti, formidabilmente attrezzato e organizzato (al punto che oggi egli è il consulente ufficiale e indispensabile di ogni importante iniziativa di stampa cinematografica, non esclusa questa rivista) occorrerebbe scrivere a parte, e lo spazio stavolta non lo concede. Ma va detto che per la necessaria integrazione filmografica alla fatica di Castello, egli si è mostrato nuovamente insostituibile. A coloro che si dedicano alle ricerche di « filologia cinematografica », e noi siamo tra costoro non sfugge il valore di certe filmografie redatte per l'occasione da Chiti, senza dubbio con certosina pazienza, di prima mano (salvo errore, non

esistevano fino a questo momento in Italia le filmografie complete, ad esempio, di Pola Negri, John Gilbert, Mary Pickford ecc. che ora troviamo in calce al volume). Il lavoro è esatto e nitido. Poichè la perfezione assoluta non è di questo mondo, si possono, qua e là, avvistare delle lievi omissioni che sono tuttavia trascurabili nel complesso dei dati raccolti e delle quali nessuno meno di noi vuol far colpa all'ordinatore. Perciò è solo in linea amichevole (uno schedatore desidera sempre nuove e pignolesche precisazioni) e per provare a Chiti l'interesse col quale abbiamo seguito i suoi indici, che suggeriamo, a titolo indicativo, non più di un paio di aggiunte: il titolo italiano *Il condottiero selvaggio* a *Tony Runs Wild* con Tom Mix (1926), e quello di *Notti algerine* per *Arabian Love* con John Gilbert (1922). Inoltre, abbiamo notato che in qualche caso Chiti tralascia di citare tra parentesi il titolo italiano di un film quando questo suona uguale all'originale straniero. Ci pare che il titolo debba venir sempre ripetuto, quando il film in parole è stato distribuito in Italia, e questo appunto per non lasciare un dubbio circa la sua presentazione sui nostri schermi (tanto per fare un esempio, *I.N.R.I.* di Robert Wiene, con Asta Nielsen (1923) che con lo stesso titolo è apparso nelle sale italiane).

Alcuni piccoli rilievi, non più gravi dei precedenti, si possono muovere al materiale fotografico, o meglio alle didascalie, e li sottoponiamo all'attenzione dei responsabili: alla tav. VIII, la foto di Mary Pickford sul *Rex* risale al viaggio dell'attrice in Italia compiuto nel 1933, non nel 1937, alla tav. XIV, la foto di Marlene Dietrich attribuita al film *Blonde Venus* (Venere bionda, 1932) appartiene invece al film *The Song of Songs* (Il cantico dei cantici, 1933).

Alle appendici del volume hanno collaborato, oltre a Chiti, altri specializzati: Maria Adriana Prolo, Mario Quargnolo, Umberto Tani, Davide Turconi e Glauco Viazzi.

TINO RANIERI

* * *

RENATO MAY: « *Civiltà delle immagini - La TV e il cinema* ». Edizioni delle 5 lune, Roma 1957.

Intervistato di recente dalle « Nouvelles Littéraires », René Roger descrive in termini abbastanza nefasti, una serata TV: « Le secrezioni dello schermo televisivo — egli dice — hanno annullato ogni sensibilità dello spettatore medio e della sua degna famiglia. Simili a delle lucciole, il padre, la madre, i bimbi, la città intera sono attratti dal rettangolo di luce e non possono staccarne lo sguardo. Il *menu* è copioso ma la sua componente è una sola e cioè: la più scoraggiante banalità ».

Ancora più ostile il parere dell'eminente critico letterario e teatrale Robert Kemp, per cui « la TV, come del resto il cinema, uccide la personalità, allenta le molle dello spirito, sostituisce il *tutto fatto al da fare*, fabbrica dei cervelli in serie e prelude all'epoca dei *robots;* perciò un quarto d'ora di lettura è più utile di 20 ore di televisione ». Ma questi argomenti non convincono perchè potrebbero essere adoperati contro l'aereo e l'automobile, come una volta contro la ferrovia, senza, per questo, riuscire a farci preferire il cavallo la marcia a piedi o la carriola. Sono cioè argomenti sprovvisti di peso — ribatte René Clair — perchè tutto il male che si dice della televisione può riguardare, in certi casi, l'impiego che ne fanno i produttori. Ma in realtà neanche essi sono poi tanto da incriminare. « *Gli uomini* — conclude il regista francese — *hanno molto inventato nel corso dell'ultimo mezzo secolo. E' tempo però che essi apprendano come sia assai meno difficile di inventare che di utilizzare bene l'invenzione.* Questo perchè noi viviamo in una epoca di transizione; e quindi paghiamo il prezzo di questo contestabile privilegio ».

Il problema è diverso, dice lo stesso Clair, in altra sede, e se ancora la televisione ci si presenta come uno straordinario mezzo di diffusione, nulla ci consente ancora di scoprire in essa la possibilità di mezzi espressivi finora ignorati. Su questo punto delicato si è concentrato l'acuto spirito di uno studioso italiano, Renato May, il quale, dopo aver esaminato nel suo recente volume i vari campi di sviluppo della TV, come cinema minore, veicolo di informazione, o fatto di cultura, dichiara che tutte le opinioni si raggruppano nella formula apparentemente infantile della *televisione come televisione.* E che per scoprire i mezzi espressivi finora ignorati, di cui parla Clair, occorre approfondire sempre più la differenza tra televisione e cinema. All'uopo egli considera, innanzi tutto, il diverso principio di formazione

delle immagini. Il cinema ci da l'illusione del movimento, la televisione l'illusione stessa della immagine. « Sul teleschermo — egli aggiunge — non ci sono immagini: c'è solo lo scintillio di un punto luminoso, che si sposta a pazzesca velocità, in un ordito continuamente dissolto e continuamente ricomposto. Se il nostro occhio mortale riuscisse a risolvere il cammino di questo punto luminoso ed a seguirne le evoluzioni, l'illusione non sarebbe possibile e noi altro non vedremmo sul teleschermo che, appunto, lo scintillio di una stella. Questo sogno prefabbricato, costituito dalle immagini TV, è oggi una delle realtà del nostro mondo. Dovremo dunque, al di là di questa realtà, restituire il sogno ai poeti i quali vedendo accendersi a sera le innumerevoli stelle del firmamento e paragonandone lo scintillio al variare di intensità di un fascio elettronico, potranno immaginare tutti i meravigliosi racconti segreti che esse tracciano nell'universo. Oggi il segnale video non è nulla di diverso dallo scintillio di una stella lontana ».

Questa poetica immagine di May non solo ridimensiona nel cosmo il nostro sogno di tutte le sere, ma dimostra come tutti i nostri sogni siano di una identica qualità, sia quando rivolgiamo i nostri occhi verso il cielo, sia quando li affissiamo sul piccolo televisore, all'ombra della domestica intimità.

Ma là dove May dimostra tutti gli apporti originali della sua profonda esegesi è quando, contrariamente a ciò che può apparire ad un osservatore superficiale, egli afferma come la legge basilare della TV non sia fondata sulla ripresa *successiva* (derivata dal cinema) ma su quella simultanea: appunto in quanto, a differenza del cinema, la televisione consente la ripresa *contemporanea* di uno stesso soggetto da almeno due, se non da più punti di vista. Se si desidera spostare l'attenzione dello spettatore da un oggetto all'altro, — osserva lo Spottiswoode nella « Grammatica del film » — si può farlo senza ricorrere al taglio, purchè entrambi gli oggetti siano *nello stesso campo di visione*. Invece la T.V. consente questo spostamento, anche se gli oggetti sono in due *differenti* campi di visione. Questo è, secondo May, l'aspetto tecnico peculiare della TV e che deve essere messo a base degli ulteriori sviluppi del suo linguaggio. In effetti, le applicazioni che l'autore fa di questo principio sono davvero convincenti, specie ove egli dimostra come l'uso del controcampo, sia innaturale al linguaggio televisivo, giacchè il principio della simultaneità richiede la presenza attiva in trasmissione di almeno due telecamere, il che permette l'alternarsi dei campi e dei punti di vista della scena, o in scene diverse, sullo stesso, o su diverso soggetto, senza bisogno di far ricorso ai relativi specifici filmici. In altri termini la TV può anche fare a meno, fino ad un certo punto, anche di Griffith. Così May ricorda la teletrasmissione delle convenzioni politiche di Chicago (1952), in cui erano predisposte ed in funzione le intere dotazioni di tre reti televisive per un complesso di 50 telecamere.

Un'altra osservazione definitiva del May è quella secondo cui, in televisione, le immagini vengono misurate al metro della loro grandezza angolare e non a quello della loro grandezza assoluta. Non solo — egli dice — può essere del tutto indifferente la scelta di un apparecchio di 21 pollici o di 17 perchè la definizione è sempre la stessa; 625 linee distribuite su di una maggiore o minore superficie. Ma questo principio dimostra come la campagna dello schermo di grande formato, da parte dei produttori cinematografici americani, era fondamentalmente destinata a fallire se intesa a controbattere la TV; perchè quello che conta è la relazione psicologica che si stabilisce tra le immagini e chi le osserva. Si tratta cioè di un *problema di rapporti*, su cui non può avere alcuna influenza la grandezza del formato. A questo proposito Balazs aveva già osservato come lo spazio, ondulato dal movimento ritmico di un cavallo, appaia più esteso su di uno schermo di piccola dimensione, che su uno di maggiore estensione. Qui, May fa ancora una giusta osservazione: « si guardino — egli dice — le immagini sul teleschermo a buio completo, in modo da non generare rapporti di grandezza relativa tra le immagini presentate sul teleschermo e gli oggetti presenti nella stanza; e quando l'occhio si sarà abituato alle immagini si accenda improvvisamente la luce. Si potrà constatare, con sicura sorpresa, che le immagini sul teleschermo sono *molto più piccole* in ordine a grandezza assoluta, di quanto non si fosse apprezzato nella stanza al buio. Se si ripetesse questo esperimento con lo schermo cinematografico, si po-

trebbe constatare che le immagini sono in cinema *molto più grandi* di quanto non vengano apprezzate nella sala buia ».

Abbiamo voluto toccare solo i punti salienti del libro di May, ma in verità esso può dirsi oggi una *somma* esauriente e completa di tutti gli aspetti del problema. La conclusione ci sembra essere ancora quella già adombrata dallo scrittore di questo libro, fertile e stimolante, sul piano della poesia quasi astratta. In effetti la futura televisione potrà essere a colori, per quanto la sua difficoltà, per ora, rimanga la stessa del cinema, giacchè i colori devono essere usati come sono, senza possibilità di mescolarli. Il che esclude la possibilità della pittura o per lo meno del chiaroscuro, che di questa costituisce lo aspetto più profondo e metafisico. Essa potrà essere anche in rilievo, in virtù del principio sovra enunciato, che consiste nella possibilità di analizzare le immagini con due camere piazzate l'una accanto all'altra e di presentarle sullo schermo, l'una accanto all'altra, allo spettatore munito di lenti stereoscopiche. Avremo pure lo schermo televisivo piatto, a grande quadro murale, inventato dal dott. Gabor, il cui apprestamento commerciale è solo questione di mesi. Tutto questo conta però fino ad un certo punto. Quel che conta, per Renato May come per noi, è che il nuovo spettacolo sia animato interiormente da un principio di amore che lo trasformi in veicolo di poesia. Tanto meno la differenza tra cinema e T.V. potrà essere, una questione di formati, se è vero quello che osserva il celebre regista russo *Dovzenko,* e cioè che anche una goccia di rugiada può riflettere il mondo e la società tutta intera.

R. PAOLELLA

* * *

CLAUDE MAURIAC: « *L'amour du cinéma* ». Fratelli Fabbri Editori, Milano 1957.

Da qualche tempo sono di moda, nel campo dell'editoria cinematografica italiana, le raccolte di giudizi e di recensioni che rappresentano — a volte sistematicamente, a volte in forma antologica — la « somma » dell'attività svolta da un critico cinematografico in un più o meno lungo periodo di tempo. Dopo i libri di Marotta, Bianchi e quelli più recenti di Gromo e Chiarini, ecco ora l'edizione italiana dell'opera di Claude Mauriac « L'amour du cinéma », che opportunamente viene presentata al nostro pubblico con il titolo originale, intraducibile nel suo significato di affettuoso, profondo, appassionato e insieme originale interesse dell'autore per il fatto cinematografico. C'è subito da precisare che in effetti questo libro precede in ordine di tempo le raccolte cui si è accennato, ma soprattutto se ne differenzia per la sua caratteristica di nuova e cattivante organizzazione della materia.

Che si tratti di sistemazione e, per buona parte, di rielaborazione di recensioni e note che Claude Mauriac è andato scrivendo nel corso di un decennio — approssimativamente dall'immediato dopoguerra a un paio d'anni fa — appare evidente pur mancando ogni esplicito riferimento in proposito. Basta per questo scorrere il libro: e si trova così in primo luogo una serie di profili di registi alla luce delle opere degli ultimi anni; in secondo luogo uno studio sugli « esercizi di stile » di alcuni autori che si risolve in una ricerca, a volte anche discutibile, di forme e tecniche nuove; quindi un « museo personale » che raccoglie opere di varia intonazione e di diversa epoca e stile; una parte particolarmente felice intitolata « Cinemagia » sul cinema alla scoperta del mondo e di una nuova dimensione del tempo; infine alcune considerazioni su film che più chiaramente suscitano problemi sociali, religiosi, politici. Ma si tratta di una suddivisione soltanto apparente, perchè in realtà man mano che si procede nella lettura ci si accorge che la novità sostanziale della raccolta consiste in un intimo e fascinoso filo conduttore, di cui tuttavia non si saprebbe indicare con esattezza l'origine e la natura, ma che organizza tutto il libro in un discorso unitario e conseguente; per usare un termine cinematografico, ne fa un'unica « sequenza ».

Anzitutto colpisce in Claude Mauriac la sua singolare posizione di fronte al fatto filmico, che lo differenzia da molti critici e studiosi che conosciamo. Non è un atteggiamento di rigoroso distacco o tanto meno di sufficienza, nè la ricerca di un pretesto « per parlar d'altro » oppure un tentativo di sistemazione filologica della materia. Bensì un interesse semplicemente umano, e quindi artistico, per il cinema; una passione che Mauriac non esita a confessare nata e sviluppata dalla prima ignara e affascinante scoperta del cinema negli anni dell'infanzia e dell'ado-

lescenza, e soltanto in un secondo tempo trasformatasi in cosciente e meditata attenzione per una forma di espressione che ha profondi riflessi sulla vita, sul costume, sulla cultura, in una parola sulla civiltà di un popolo. Il suo è quindi un atteggiamento semplice e umile, indubbiamente sincero e senza secondi fini. « Molte sere — egli confida a un certo punto — avendo due ore da occupare, sono entrato per caso in un cinematografo rionale. Non certo per motivi professionali (il film è troppo vecchio e, del resto, non ho la minima idea di quello che sarà), ma *senza alcun secondo fine*: *solo perchè mi fa piacere* ». Quanta diversità da certe manifestazioni di ironia e di sufficienza che tanto spesso ci vien fatto di ascoltare dalla bocca di uomini di cultura e anche di critici cinematografici...

Questa posizione — che costituisce per il lettore una piacevole sorpresa — induce subito a un atto di simpatia e di adesione per l'autore, e rappresenta il primo elemento di quella piattaforma comune sulla quale alla fine si scoprirà costruito tutto il libro. Un amore semplice, elementare, istintivo che — su un piano non molto diverso, soltanto meno consapevole — è poi quello che spinge le masse ad affollare i cinematografi, riconoscendo nel cinema il linguaggio popolare dei nostri tempi, e le fa disertare i teatri dove, come Mauriac dice in un altro punto, continua a vivere una religione che ormai ha sempre meno fedeli. Il suo mettersi continuamente « dalla parte dello spettatore », il rivelare stati d'animo e pensieri che sono comuni alla maggior parte degli appassionati di cinema — e che d'altro canto farebbero inorridire tanti infelici maestri dell'arte — sono altrettanti efficaci strumenti di persuasione. « Io non mi annoio mai al cinema — scrive ancora — mentre la migliore opera teatrale mi fa spesso sbadigliare. Temo che il distacco che provo nei confronti dell'arte drammatica, sotto la sua forma di rappresentazione tradizionale, riveli uno stato d'animo piuttoso diffuso ». E aggiunge: « Se le folle, avide come sempre di spettacoli, hanno oggi una vocazione, è quella del cinema ».

Una passione comune lega dunque il critico allo spettatore anonimo e li fa diventare amici; una passione che si palesa con dichiarazioni a volte perfino ingenue, come quando Mauriac scrive: « L'incanto cinematografico si manifesta, dapprima, in maniera fisica. Nasce nel petto un grande calore che, a poco a poco, si irradia e diviene esaltazione di tutto l'essere ». Dall'ingenuità — che in fondo non è altro che un eccesso di semplicità — all'entusiasmo il passo è breve, ed ecco quindi altrove l'autore esclamare, a proposito di un film che lo ha particolarmente colpito: « Sento il desiderio di gridare. Soltanto il senso della convenienza può inibire questa forma immediata di gioia di ammirare ». E ancora: « Siamo abituati a partecipare anima e corpo alle avventure dei film, imitando dentro di noi i gesti dei personaggi, soffrendo delle loro angosce e godendo delle loro gioie ».

In « L'amour du cinéma » così, il critico spesso scompare, e per rendersene conto una volta di più è sufficiente ricordare l'affettuoso slancio cui l'autore si abbandona parlando del proprio lavoro: « Niente di più falso che la nostra fama di denigratori di professione. Se i registi sapessero, al contrario, come ci piace amare! Noi siamo sempre disposti ad accordare loro un eccesso di ammirazione non attribuita che ci resta continuamente nel cuore ». Libero quindi, anche agli occhi del lettore, da ogni freddezza cattedratica e da ogni pregiudizio professionale, Mauriac può dare sfogo al proprio « amore », e tutto il libro infatti è un inno al cinema, alla sua potenza, alle sue risorse, alla sua grandezza di arte che, egli sostiene, sintetizza e supera tutte le altre forme d'arte. « Non c'è nessun film così cattivo che non sia per me una continua occasione di sorprese e di gioie »; « Non esistono film così mediocri che non ci commuovano almeno in un'inquadratura »; « Il cinema è la sola arte che unisca i valori figurativi e quelli narrativi »; « Il mondo è colto nel suo mistero dalla macchina da presa »; « Il cinema è un'arte senza paragone »: ecco alcune delle dichiarazioni d'amore che l'autore rivolge al cinematografo.

Poi l'appassionato cede il posto al critico e allo studioso, ai suoi giudizi documentati e il più delle volte accettabili, a un suo discorso personalissimo e interessante, ora fatto di semplici intuizioni, ora di convinzioni profonde, criticamente valide e illuminanti. In questo discorso Mauriac si sforza di mantenersi sul piano dell'estetica, ma inevitabilmente, allargandolo, non può non trascorrere — per sua stessa ammissione — a quello dell'etica;

rincorre il segno dell'arte ma sa riconoscere anche quello che un'opera cinematografica può portare con sè investendo altri settori della vita dell'uomo. A volte accade che l'entusiasmo si trasformi, per un momento, in un'indeterminata paura, come quando l'autore ravvisa nel cinema « materia di scandalo » per il suo potere, egli dice, di sottrarre a Dio, in una sorta di attentato metafisico, le immagini che Gli appartengono, o quando parla dell'incantesimo cinematografico come «perdizione» collettiva, cui però è piacevole abbandonarsi.

« Opere e capolavori » si intitola quella parte del libro dedicata ad alcuni profili di registi, quasi una piccola ideale galleria, che continua nel capitolo intitolato « Museo personale », un museo recentemente arricchito da Mauriac con la pubblicazione della « Petite littérature du cinéma ». Passano davanti agli occhi uno dopo l'altro, con le loro ultime opere considerate in ordine cronologico (qui più facilmente è rinvenibile il lavoro di fusione di articoli scritti in tempi diversi), Chaplin, Buñuel, Clair, Clouzot, Renoir, Rossellini, De Sica; ma di costoro soltanto Clair, Renoir e Clouzot, per ragioni diverse, sono tra gli autori preferiti da Mauriac: ed eccolo poco dopo completare l'elenco con Bresson, ma anche con Carol Reed, Cayatte, Hitchcock, Orson Welles. Come giudicare questo strano accostamento di predilezioni per autentici poeti dello schermo e insieme per raffinati artigiani maestri della tecnica? E' uno degli interrogativi che nel libro non trovano risposta. Soltanto allargando lo sguardo a tutta la critica cinematografica francese d'oggi si può forse comprenderne la ragione, perchè Claude Mauriac rimane, com'è giusto, profondamente legato alle tendenze critiche e culturali del suo paese.

Così, con il procedimento tipicamente francese di parlare spesso per paradossi e iperboli, Mauriac rimpiange in Chaplin — con la sola eccezione per alcuni momenti di *Luci della ribalta* — la morte di Charlot; rimprovera al Clair del *Silenzio è d'oro* di ripetere se stesso e di non essere più sincero come lo era in *Sotto i tetti di Parigi* e in *Quattordici luglio;* ammira la violenza e la stilizzazione degli ultimi film di Clouzot, ma per fortuna ne rileva la falsa audacia e la gratuità; dispiega un'elegia quasi senza riserve per tutto Renoir; si dichiara spiacente di riconoscere che De Sica ha delle idee che vuole esprimere nei suoi film, così come condanna Chaplin quando si serve dei propri personaggi per farne « portavoce per le sue concezioni sulla società e sull'uomo ». D'altro canto per Carol Reed parla di «regia veramente creatrice» senza pensare che le artificiose atmosfere di tensione (tipica fra tutte quella del *Terzo uomo*) lo dovevano inevitabilmente condurre alla mediocrità di *Trapezio;* rimane stupito e conquistato dall'abilissimo « divertimento » di *Nodo alla gola* di Hitchcock; della *Signora di Shanghai* di Orson Welles dice che varca le soglie del « cinema puro » (« davanti a noi si apre un regno inesplorato: quello della specificità »), mentre anche per Welles dovevano arrivare i tempi di *Mister Arkadin.* E si potrebbe continuare. Non mancano dunque i giudizi sconcertanti, ma più frequenti sono tuttavia le intuizioni felici, alcune delle quali addirittura anticipatrici. Si veda per esempio quanto Mauriac dice auspicando la materializzazione « sullo schermo degli effetti del genio, cioè degli impulsi creativi » di un artista: « L'ondata dell'ispirazione in un poeta... meglio ancora in un pittore: la lenta formazione di una visione senza precedenti. Bisognerebbe — egli scrive — mettere il protagonista in presenza del mondo obiettivo, mostrare poco a poco come l'universo si disarticoli davanti ai suoi occhi (e ai nostri) per organizzarsi diversamente da prima, ma non meno esattamente ». L'autore giunge persino a indicare, come eroe di un film di questo genere, Picasso. Ebbene: tutto questo assume l'aspetto di una straordinaria previsione, perchè effettivamente un film di questo genere doveva essere fatto, e proprio in Francia, da Clouzot, e proprio su Picasso, e ne è venuto un magico, inquietante pezzo di cinema.

Comunque la parte migliore dell'opera rimane la serie organica di saggi raccolti sotto il titolo « Cinemagia », per quanto anche l'ultima parte abbia parecchi motivi di interesse e di bellezza. Ma qui nelle pagine dedicate a Flaherty e a Disney come a due maestri del cinema volto alla scoperta del mondo, si sente l'eco di una ammirazione senza limiti; e quando Mauriac critica Disney per certi suoi documentari dove agli animali vengono artificiosamente attribuite prerogative umane, allora si avverte in lui il rammarico dell'uomo che si vede privato delle purissime

emozioni che — senza alcuna irritante manipolazione — l'incantesimo del cinema può restituire intatte nella loro poesia e bellezza. Ed ecco allora il film alla scoperta non soltanto del mondo naturale, ma dei fratelli che vivono dovunque, anche in terre lontane e sconosciute, ma che pure lo schermo può rivelare nella loro dignità di persone umane; alla scoperta ancora degli stessi personaggi traditi dal cinema, e del pubblico cinematografico, e di se stessi.

Pagine notevoli, come quelle dedicate al cinema che fa la parodia di se stesso e che da sè uccide i miti che crea perchè sono indispensabili alla propria vita, ma che man mano distrugge per poi magari rinnovare: la fine per esempio del mito di Gabin, di Marlene, del cow-boy, del sex-appeal, e su su fino ai grandi miti dell'amore, dell'opinione pubblica, della razza, delle forze dell'ordine e di quelle del disordine, della legge com'è applicata dagli uomini. Come fare, a un certo punto, per giudicare dove sta il bene e dove sta il male, per reagire all'incantesimo e sottrarsi a quella che viene definita la « brutalità del cinema »? Qui ricorre la necessità di un principio superiore, e per questo l'autore si trova, come si è notato, a dover passare — forse suo malgrado — dal piano estetico a quello etico. Del resto — non sappiamo se inconsciamente o seguendo la linea di una formazione che senza dubbio gli deriva dal grande François Mauriac, suo padre — Claude fa sempre riferimento, anche dove con maggiore abbandono sembra lasciarsi andare al fascino del cinema, a un principio di moralità che talora ha le sue radici nell'umano, talora ha origine metafisica.

Così quando sostiene che il cinematografo è chiamato per sua precisa vocazione a dire una parola contro tutti i «tabù» della nostra epoca, come quando si schiera dalla parte dell'umanissimo eroe antieroico di Huston in polemica con chi non sarebbe contrario a una nuova esperienza di guerra; o contro gli eccessi del razzismo o gli orrori della bomba atomica. Allora non esita a dichiararsi intransigente e parziale, e ammiriamo in lui il cosciente rappresentante di un Paese che non intende rinnovare certe prove dolorose subite negli ultimi anni. Più spesso però quest'amarezza lascia il posto a un senso di inquietudine e alla scoperta di una dimensione superiore del mezzo cinematografico. Mauriac non si proclama mai cattolico, e forse non lo è nel senso che comunemente si intende; ma non mancano di impressionarci le pagine nelle quali, per mezzo del cinema, egli ritrova nelle opere degli uomini, e di riflesso dentro di sè, un senso religioso profondo. E' in questi momenti che noi ci chiediamo se egli già apertamente non creda, o se la sua fede sia soltanto « effimeramente » destata da un'immagine sullo schermo, come da un segno riconosciuto della presenza e della grandezza del divino. Sono i momenti in cui egli dice di soffrire della propria incredulità e di sentire viva in sè la nostalgia di Cristo. Del resto, per convincerci della sua retta intenzione, basterebbe pensare all'esattezza con cui individua l'autentica strada del cinema religioso, che è poi quella del *Diario di un curato di campagna,* di *Monsieur Vincent,* di *Dio ha bisogno degli uomini;* o alla durezza con la quale giudica le opere pseudo-bibliche sfornate da Hollywood con irriverente leggerezza se non proprio con blasfema ipocrisia.

Affiora in tutto il libro la vivissima presenza di un letterato e di un uomo di profonda cultura: citazioni e nomi celebri si incontrano spesso in queste pagine, da quello di Élie Faure, per il quale Claude Mauriac nutre una particolare predilezione, a quelli di Sartre, André Breton, Malraux, qualche volta (ma rarissimamente) François Mauriac, e su su, di Anatole France, Gide, Stendhal, fino ai grandi tragici francesi. Ma soprattutto si rimane colpiti dalla serietà dell'uomo e del critico: anche quando sbaglia — e accade soprattuto nella prefazione dove, volendo trasformarsi a tutti i costi in teorico, tenta di inseguire una non dimostrata e del resto opinabile « specificità » del cinema che non si riesce neppure a sapere in che cosa consista — sbaglia senz'altro in buona fede. E in ogni caso si è disposti a perdonargli, perchè egli non parla mai dall'alto di una presunta superiorità intellettuale, ma più spesso invece è propenso a dichiararsi « profano », un profano innamorato.

Un critico che nella consapevolezza del proprio mestiere dà una piccola lezione a tutti coloro che si occupano di cinema quando dice: « Bisogna decidersi a parlare del cinema con una serietà sempre maggiore ».

ALBERTO CALDANA

IL PUBBLICO NON HA MAI TORTO

Autobiografia di
ADOLPH ZUKOR

in collaborazione con **DALE KRAMER**

(Continuazione del cap. XII)

La produzione di una comica Keystone veniva eseguita molto liberamente e la sceneggiatura serviva solo da trampolino. Tutti, da Sennett all'ultimo macchinista, vi contribuivano; i registi e gli attori potevano improvvisare a piacere purchè non si richiedesse alcuna ulteriore spesa. In tal caso, si doveva ricorrere alla decisione della Torre e cioè se il « pezzo » era abbastanza comico da giustificare una spesa supplettiva. Il giudizio di Mack su ciò che avrebbe fatto ridere il pubblico era eccellente, come dimostrano i successi dei suoi film; ma a Sennett piaceva più ricordare gli episodi in cui era stato dalla parte del torto. Me ne raccontò uno recentemente; e servirà per spiegare i metodi di lavoro di Mack. La sceneggiatura di un film in produzione prevedeva la scena di due evasi che si rifugiavano in una stalla per sfuggire ai loro inseguitori. Il regista, un giorno, si presentò davanti alla vasca di Mack con una idea: se si fosse messo una pelle di vacca addosso ai due evasi, quello dietro poteva tenere un guanto di gomma quasi fossero le mammelle di una vera vacca. I due, così travestiti, si sarebbero quindi messi in fila insieme alle vere mucche ed un vaccaro dalla vista corta avrebbe cercato di mungere il guanto. Il « Re delle Comiche » agitò l'acqua inquieto con la mano: « Troppo costoso — decretò infine — e poco comico ». Il regista accettò la sentenza controvoglia, ma finì la comica. Da allora, ogni volta che egli doveva realizzare un film, non mancava mai di recarsi alla Torre per litigare con Mack a proposito della scena della mucca; finalmente, un giorno, egli riuscì ad ottenere un grande successo con una delle proprie produzioni. Di solito in questi casi Mack premiava il regista permettendogli di inserire nel suo prossimo film

una qualsiasi scena che fosse stata bocciata in passato. Naturalmente, il regista scelse l'episodio della mucca; Mack lo vide in proiezione, ma non sorrise neppure. A una proiezione d'assaggio il pubblico rise per tre interi minuti tanto che si dovette interrompere lo spettacolo; e alla fine, il regista potè ridere per tre minuti alla faccia del « Re delle Comiche ». Questi in tal modo imparò che nessuno può essere mai certo di ciò che piacerà al pubblico.

Capo dei poliziotti di Keystone e il migliore dei comici di Sennett fin dall'inizio era Ford Sterling, un « anziano » che a dodici anni era stato in un circo nella parte di « Keno, il clown bambino ». Era un uomo grosso e muscoloso, fatto proprio per quel tipo di comica dove abbondavano pugni e schiaffi: le specialità di Sennett. Le grosse scarpe di Sterling datavano dai tempi di quando era stato clown. Il suo ruolo di capo della polizia gli offriva molte possibilità per esagerare nelle smorfie e nelle azioni violente. La truppa portava elmetti simili a quelli usati dai poliziotti di Londra. Questi erano invero molto più pittoreschi di quelli solitamente portati dalla polizia americana, ma Sennett forse aveva qualche altra misteriosa ragione. I suoi primi finanziatori avevano reclamato perchè c'era troppa violenza nelle sue comiche ed egli, suo malgrado, aveva dovuto limitare le scazzottature. Una sera, Mack andò a rovistare fra i registri dell'amministrazione e scoprì che le sue comiche erano molto popolari in Inghilterra; può darsi che per riconoscenza egli abbia adottato gli elmetti inglesi, oppure sia stata l'idea che un gesto simile avrebbe trattenuto i suoi critici alla prossima occasione. Il numero dei poliziotti variava; mi ricordo Edgar Kennedy, che più tardi doveva specializzarsi nell'arrabbiatura a scoppio ritardato e Charlie Chase, dalla faccia affilata, che ebbe anche lui una lunga carriera nelle comiche; il lungo Slim Summerville dall'aspetto triste come un cane da caccia; il minaccioso Hank Mann dalla mascella d'acciaio; Al St. John dagli occhi mesti e Roscoe « Fatty » Arbuckle. Può darsi che anche Ben Turpin, Buster Keaton e Chester Conklin abbiano fatto parte del « corpo » ma non li ricordo in quella divisa.

« Fatty » doveva raggiungere la più grande popolarità fra tutti i colleghi. Malgrado avesse cominciato a lavorare per Sennett quando aveva circa venticinque anni, egli aveva già da molto tempo fatto la fame nel mondo dello spettacolo. A diciassette anni era stato tenore e cantava le canzoni illustrate in un teatro di va-

rietà; più tardi, Leon Errol gli aveva dato un impiego di cantante nel suo teatro di burlesque a Seattle. Arbuckle aveva poi tentato il cinema con la società Selig, ma dopo il fiasco aveva partecipato con una compagnia di operette a una tournée in Oriente. Al suo ritorno, egli aveva finalmente trovato l'impiego con Sennett. « Fatty » pesava oltre 120 chili e spesso mangiava tre bistecche con tutto il contorno in un pasto solo, ma la maggior parte del suo peso consisteva in ossa e muscoli. Un grasso sedentario poteva anche essere comico, come doveva poi provare John Bunny alla Vitagraph, ma non credo che avrebbe potuto lavorare per Mack Sennett. I suoi poliziotti erano atleti ed Arbuckle era il migliore di essi. Una volta, egli sfidò dei corridori universitari ad una corsa di 100 metri piani; quelli accettarono credendolo uno scherzo finchè Fatty li battè tutti sul traguardo. Era anche un potente nuotatore, capace di schizzar fuori dell'acqua come un delfino. Egli poteva cadere incolume da un'altezza di tre metri e mezzo sul cemento e rialzarsi in un attimo. Recentemente discutevo con Sennett sulle miracolose cadute di « Fatty »; ma in fin dei conti alla Keystone valeva proprio l'abilità di cadere bene, come i gatti. Nè bastava saper cadere, bisognava anche esserne entusiasti, altrimente nessuno avrebbe potuto sopravvivere. Mack corrispondeva a un tipo chiamato Johnny Rand venticinque dollari per ogni caduta, e a quei tempi un comico ne guadagnava cinquanta alla settimana. Rand poteva stare immobile e cadere all'indietro dando l'impressione che la testa toccasse terra per prima. Perfino adesso, quando Sennett parla di Rand gli si illuminano gli occhi.

Buster Keaton aveva fatto parte del numero acrobatico dei suoi genitori dall'età di cinque anni e ciò costituiva per lui un buon allenamento; ma quello che lo faceva un attore perfetto era quella sua faccia impassibile anche nelle cadute. C'era però la convinzione negli Studios Keystone che il piccolo Ben Turpin, dagli occhi storti, fosse quello che si divertisse di più a cadere e si raccontava che, durante il lungo tragitto verso casa in tram, egli si distraesse con un paio di ruzzoloni. Sennett attribuisce l'onore di aver inventato la trovata delle torte in faccia a Ben Turpin ed alla sua « stella » Mabel Normand. Un nuovo regista, si racconta, stava cercando di far ridere Ben; ma questi non se la sentiva quel giorno. Mabel vide su di una panca una torta di meringhe al limone che avrebbe dovuto costituire la colazione di due

macchinisti. Gli scherzi più tremendi erano all'ordine del giorno alla Keystone e, quando si « girava » tutti si aspettavano di essere impiastrati a vicenda. Con perfetto controllo della traiettoria, Mabel lanciò la torta contro Ben: Egli rise di buon grado e si tolse il dolce che gli si era spiaccicato in pieno viso; i presenti pensarono solo che Mabel era stata gentile a collaborare in tal modo con il regista e l'operatore aveva ripreso imperturbabile tutta la breve scena.

Sennett aveva una poltrona a dondolo nella saletta di proiezione ed i dipendenti misuravano le sue reazioni a seconda dei movimenti della poltrona. Quando il dondolio si faceva frenetico significava approvazione e al momento della proiezione della scena della torta in faccia, Sennet quasi si rovesciava all'indietro. Il pubblico confermò subito il suo giudizio e così il lancio della torta si aggiunse alle cadute ed agli inseguimenti che formavano il repertorio comico della Keystone. Se Mabel avesse sbagliato la mira, tutti se ne sarebbero molto meravigliati perchè era una vera atleta malgrado fosse piccola e curvilinea. Essa sapeva nuotare, tuffarsi, correre, saltare, fare la boxe e — più importante di tutto — sapeva cascare in modo meraviglioso. Mabel era una di quelle poche interpreti perfette della commedia, tipo Gloria Swanson, Clara Bow, Carole Landis e dopo di lei, Jean Arthur: belle donne, ma che sapevano anche recitare in ruoli drammatici. Si dice che Mabel Normand avrebbe potuto essere la più grande attrice drammatica del suo tempo, ma era troppo piena di spirito comico per concentrarsi in ruoli esclusivamente drammatici.

Mabel era nata ad Atlanta nella Georgia e ancora giovinetta era andata a New York per diventare pittrice. La bellezza del suo viso liscio e rotondo, i grandi occhi liquidi, l'abbondante capigliatura corvina e la sua linea di ridotte ma perfette proporzioni costituivano una tale attrazione, che famosi pittori come Charles Dana Gibson, James Montgomery Flagg ed altri la cercavano come modella. A sedici anni, Mabel venne ingaggiata dalla Biograph come attrice e qui incontrò Sennett che, dopo aver fondato la Keystone, se la portò a Hollywood come prima attrice. L'idea delle famose « bellezze al bagno » fu data a Sennett da Mabel, ottima nuotatrice e tuffatrice.

La maggior parte delle commedie di Sennett erano basate sulla storia di un vagabondo che incontra una disgrazia dopo l'altra

nel tentativo di lottare con la vita. Nel rendere questo vagabondo — mettiamo Ben Turpin — il «cocco» di belle ragazze, Sennett aveva ottenuto un contrasto a successo garantito. Altro ingrediente basilare fu la perdita della dignità: i poliziotti della Keystone erano, alla fine, una satira dei pomposi custodi delle leggi costituite della società umana. Chi mai poteva resistere alle risate nel vedere un bellimbusto ignorato da meravigliose bellezze che invece cadevano in deliquio davanti alla faccia impassibile di Ben Turpin od agli enormi baffoni di Mack Swain? Sennett non ingaggiava tutti quelli che si presentavano alla Keystone, ma quasi, e con questo suo continuo vivaio di attori egli riusciva ad assicurarsi l'esclusività di molti talenti preziosi. Ci fu la bella Louise Fazenda, una studentessa che più tardi divenne stella di prima grandezza e Gloria Swanson che qualche anno dopo capitò alla Keystone e venne ingaggiata a 65 dollari la settimana. Altre, come Marie Dressler e la piccola Polly Moran, provenivano dal palcoscenico con una fama già acquisita. Tutto considerato, Mack ebbe maggior fortuna con coloro che giungevano a lui da illustri ignoti. Il mio vecchio amico Sam Bernard, ad esempio, aveva così poco da fare sul «set» che si portò ad un certo punto il proprio letto e passava la maggior parte del tempo a dormirci. Weber and Fields, Eddie Foy e Raymond Hitchcock anch'essi avevano una grande fama già stabilita sulle tavole del palcoscenico, ma non ottennero grande successo alla Keystone.

Una discussione sullo stipendio di Ford Sterling fu la causa della scoperta di Charles Chaplin da parte di Sennett. Malgrado Sterling prendesse 250 dollari la settimana — una cifra enorme per un comico — egli minacciò di andarsene per formare una Casa propria. In segno di amicizia, Mack gli comprò una nuova uniforme di capo dei poliziotti e si mise a consultare i libri mastri. Chiamò poi Sterling nel suo ufficio e gli disse: «Ford, ho deciso di darti il massimo e forse anche più. Ti offro 750 dollari la settimana». Sterling lanciò in aria il nuovo berretto di capo della polizia e si mise a ballare nella stanza. Il «Re delle Comiche» si aggiustò meglio nella vasca da bango e soggiunse: «Non c'è bisogno tu mi ringrazi, Ford. Son contento che tu rimanga con noi». Il comico si fermò con una gamba a mezz'aria. «E chi ha mai detto di restare?».

«Mi sembra ti stia comportando come un uomo felice».

« E lo sono — affermò Sterling calcandosi il cappello in testa —. Chiunque lo sarebbe sapendo di valere 750 dollari la settimana. Non ci sono più dubbi che potrò cavarmela da solo. Me ne vado ». Mentre Abdul si affannava a massaggiare i nuovi nodi che si venivano a formare nei muscoli di Sennett, il « Re delle Comiche » pensava profondamente. Mentre era a New York, insieme a Mabel Normand (fra di loro c'era infatti un attaccamento sentimentale oltre che derivante dai rapporti di lavoro) Sennett aveva assistito ad uno spettacolo dato dalla Compagnia delle Pantomime Karno, una troupe inglese. La rivista si chiamava « Una sera al Varietà inglese ». Sia lui che Mabel erano rimasti impressionati da un piccolo mimo che faceva l'ubriaco che assisteva allo spettacolo da un palco costruito nel palcoscenico. Sennett non ricordava il nome di quell'attore, rammentava solo che cominciava per C: forse era Chambord o Chadwick. Sul momento aveva discusso con Mabel se era il caso di ingaggiarlo, ma poi non se n'era fatto nulla. Ora, invece, gli occorreva disperatamente qualcuno per rimpiazzare Sterling, telegrafò ad un suo agente di New York tutti i dettagli che ricordava perchè gli rintracciasse il mimo.

L'agente rintracciò la compagnia a Oil City nella Pennsylvania. Scoprì che Chaplin era ingaggiato a 50 dollari netti; si era nel 1913 e il piccolo attore non voleva correre rischi con il cinema. Sennett gli telegrafò offrendogli 125 dollari la settimana; seguendo il consiglio dell'impresario della propria compagnia che gli aveva fatto presente che non avrebbe mai potuto guadagnate tanto in palcoscenico, Chaplin accettò. Dapprima, Sennett rimase male; Chaplin, che impersonava nelle sue prime due comiche un tipo con cappello altissimo e baffi spioventi, fu un fiasco completo. Tutti quelli della Keystone si sbizzarrivano a esperimentare nuove trovate comiche e Sennett disse chiaramente a Chaplin che sarebbe stato meglio provasse a trovare qualche cosa di nuovo. I comici si prestavano volentieri il proprio guardaroba e Chaplin prese un paio di vecchie scarpe di Ford Sterling e, perchè non gli sfuggissero di piede le infilò scambiandole. Prese poi un paio di pantaloni di Fatty Arbuckle ed aggiunse una giacca di Charles Avery che era più piccolo di Chaplin. Il tubino era del trovarobe e lui ne scelse una misura inferiore alla propria. Mack Swain aveva sempre con sè una scorta di bassi e Chaplin ne provò uno che però era troppo grande. A forza di tagliarlo per ridurlo, gli rimase solo

un segno scuro sotto il naso. Con l'aggiunta di una canna da passeggio — il simbolo di un vagabondo in cerca di migliorare la propria condizione — Charlie Chaplin aveva creato il tipo che doveva rendere famoso in tutto il mondo. E il pubblico si accorse di lui immediatamente. Dopo che la Famous Players aveva dimostrato le possibilità che esistevano per il film a lungometraggio, Sennett decise di provare a produrne uno. Ingaggiò Marie Dressler, che apparteneva alla categoria dei famosi attori di teatro, come protagonista di *Tillie's Punctured Romance*. Chaplin vi aveva solo una parte secondaria, ma ora, quando viene ripresentato quel vecchio film, lo si mette al primo posto nei titoli di testa. Salì molto velocemente e un anno o due più tardi, dopo aver lasciato Sennett per la Essanay, egli era ormai l'attore più pagato dello schermo.

Il robusto spirito comico di Mack Sennett e dei suoi uomini fu imitato in tutta Hollywood e oltre. A quei tempi era un ristorante alla moda per il mondo del cinema il locale di Al Levy dove si potevano sorprendere i comici più noti immersi nelle più compassate conversazioni, chè allora esisteva un forte senso di cameratismo e nessuno si tirava indietro quando c'era da aiutare un collega per una qualche ingarbugliata questione professionale. O, cosa più probabile, si potevano trovare dedicati ad organizzare qualche burla ed allora bisognava stare alla larga. Il migliore — o forse il peggiore — di quelle giocate a me mi capitò su di un treno mentre viaggiavo attraverso gli Stati Uniti. I comici avevano l'abitudine di piantare il proprio quartier generale nella carrozza ristorante, fra un pasto e l'altro, e spesso spostavano i tavoli per organizzare un gioco di dadi. « Fatty » Arbuckle, di solito, ingaggiava un ragazzo perchè gli raccattasse i dadi. Un pomeriggio, sul tardi, venne da me Arbuckle: « Ti dispiacerebbe saltare la solita cena, stasera? — mi chiese —. Stiamo preparando un tacchino in tuo onore e lo mangeremo dopo le serie regolari del vagone ristorante ».

« Ma aspetterò con piacere » gli risposi, cercando di mascherare l'ansia nella mia voce. E il fatto che Buster Keaton fosse il cameriere, non prometteva nulla di buono. Malgrado questo, si comportò egregiamente fino alla sua apparizione con un vassoio tenuto alto sulla sua testa e contenente il famoso tacchino. Non si sa come, il piede di Arbuckle capitò sul suo sentiero ed il tacchino schizzò verso il soffitto, mentre Slim Summerville cercava con un balzo

degno di un campione di pallacanestro, riusciva ad afferrarlo ed a passarlo a Ben Turpin che lo lanciava a Chester Conklin e così via. Finalmente, rotolò fuori campo; Arbuckle con un tuffo lo prendeva e fatta una capriola lo lanciava verso di me. « Per fortuna — dichiarai mentre ricevevo il tacchino di gomma — stasera non ho molto appetito ». Fu quindi portato in tavola un vero tacchino e Keaton, malgrado ogni tanto corresse rischi spaventosi, riuscì a servire in tavola impeccabilmente.

Ormai il lettore si chiederà senz'altro che cosa sia capitato alle vecchie comiche. Debbo confessare di essere stato in parte responsabile della loro fine, ma non appositamente. Lo sviluppo dei film a soggetto segnò la loro fine; Sennett aveva iniziato la propria attività ai tempi dei cortometraggi e la forza d'inerzia lo mantenne in azione mentre gradualmente i film a soggetto prendevano il sopravvento. Non che mancasse la richiesta delle comiche, ma il guaio principale fu che l'esercente si rifiutava di pagare a caro prezzo ciò che ormai era divenuto un contorno nello spettacolo cinematografico. Ne conseguì che i comici non potevano più pretendere alti stipendi e inevitabilmente, sia i vecchi che i giovani, si indirizzarono verso i lunghi metraggi. Il doppio programma ed i perfezionamenti tecnici dei cartoni animati dettero il colpo di grazia, anche se qualche cortometraggio comico si produce tuttora.

CAPITOLO XIII

Una sera, mia moglie ed io ci trovavamo in un teatro di New York ad attendere che iniziasse lo spettacolo, quando mi capitò di udire la conversazione in francese di due signori dietro di me. Una delle due voci aveva un vago accento americano e il suo tono basso mi era vagamente familiare. Voltandomi per vedere chi fossero, trovai gli occhi freddi e oblunghi di William S. Hart — il re dei cowboys — in abito da sera. Ci salutammo. « Sapevo che conoscevi la lingua dei Sioux — gli dissi — ma non che potessi parlare francese ».

Bill si mise a ridere: « Solo discretamente — mi rispose — sono un po' arrugginito e il mio amico mi sta rodando ».

Presentai Hart a mia moglie — benchè fossimo soci in affari non era mai stato a casa nostra, come lo fu in seguito — ed egli

ci presentò l'amico. Mentre si alzava il sipario, mia moglie mi disse all'orecchio: « E' veramente un bell'uomo anche fuori del suo vestito da cowboy ». E lo era: quella sua faccia rude era sempre attraente e mai nessuno lo ha eguagliato per i film western. A suo tempo, Bill Hart aveva recitato in *Romeo e Giulietta*; era un uomo colto, appassionato di letteratura, autore di opere, un amante delle belle arti. Da questo si può concludere un poco affrettatamente che si adattava ad interpretare i western perchè solo interessato al denaro. Ne aveva fatto moltissimo e ci fu un'epoca in cui i suoi film furono campioni di cassetta nel mondo intero. Eppure, nessun attore ha mai rappresentato se stesso con altrettanta esattezza; sullo schermo egli appariva come un tipo onesto e franco, ciò che era in realtà e forse questo gli ispirò quel suo libro su Patrick Henry. Il suo coraggio fisico e morale era senza limiti dentro e fuori del cinematografo. In genere egli rappresentava un uomo solitario, e Hart lo era davvero. Quasi tutti i suoi film comprendevano una scena in cui, davanti ad un problema da risolvere, egli gettava le braccia al collo del proprio cavallo confidandogli le sue pene; e molti andavano a vedere i film di Hart solo per quella scena. Spesso l'attore, nel suo ranch, portando a spasso i cavalli si sfogava con loro e sosteneva che essi comprendevano ciò che diceva loro.

William S. Hart fu il padre del film western. Tom Mix era un migliore cavallerizzo, era un cowboy più alla portata di mano ed aveva iniziato prima di Hart la sua carriera cinematografica. Ma Tom Mix non riuscì a sfondare finchè Hart non ebbe affermato il tipo western presso il pubblico. « Broncho Bill » Anderson, eroe dei film di un rullo, era sparito dalla lotta. Heart era un artista nel suo genere ed ha lasciato una sua impronta nel cinema americano. Nato a Newburgh, nello Stato di New York, passò i suoi primi anni a girovagare con la famiglia per lo Iowa, Minnesota, Wisconsin e Dakota dietro ai vari impieghi che il padre trovava nella sua qualità di mugnaio. Cominciò a lavorare nei campi ed imparò a cavalcare giovanissimo. Fu appunto nel Dakota che conobbe gli indiani Sioux ed imparò la loro lingua. Passò dei tempi difficili ed ebbe molte preoccupazioni quando il padre minacciò di diventare cieco. Quando la famiglia tornò nell'Est, il giovane Hart andò a New York e fece i lavori più disparati preparandosi nel frattempo per la carriera teatrale. Era anche un atleta, faceva parte

della squadra del famoso Club Atletico di New York. Particolare curioso: pur diventando famoso come cavaliere, più tardi, sullo schermo, egli era stato campione di marcia.

Sul palcoscenico egli ebbe un ottimo successo, specialmente in « Il sentiero del pino solitario », « The Squaw Man » e « Il Virginiano ». Un aneddoto di teatro su Hart spiega il suo orgoglio, e fino a qual punto egli arrivasse per sostenere il proprio punto di vista. Il Circo 101 di Miller era nella stessa città dove recitava Hart. Per stuzzicare l'interesse del pubblico, nella pubblicità della commedia e del circo si insultavano a vicenda Hart ed i 101 cowboys. Al primo si faceva dichiarare — senza esserne a conoscenza — che sapeva montare a cavallo meglio di qualsiasi cowboy del circo. E questi — completamente all'oscuro — insistevano a dire che Hart non sapeva neanche salire su di un cavallo ed anzi che ne aveva paura. Gli scambi d'insulti giunsero ad un punto tale che Bill, avendone avuto sentore, credette che fosse in ballo il proprio coraggio. Andò quindi nella tenda dei cowboys e propose che il giorno successivo si sarebbe truccato da indiano davanti a loro; egli si sarebbe quindi mescolato ai suoi amici gli indiani Sioux nel loro fantastico numero d'equitazione senza sella. Offrì di scommettere che il pubblico non si sarebbe accorto del bianco insieme agli indiani. E così fece; eseguendo tutte le esibizioni degli indiani in maniera perfetta quanto loro di modo che il pubblico non potè accorgersi della presenza dell'intruso.

(continua)

Titolo originale: The Public is Never Wrong; *traduzione di VIERI NICCIOLI. Copright by Adolph Zukor*, 1953. *Ediz. originale*: *G. B. Putnam's, New York. Le precedenti puntate sono state pubblicate su « Bianco e Nero » anno* XVII, *n.* 11-12 (*novembre-dicembre* 1956), *anno* XVIII, *nn.* 2, 3, 5, 7, 8 *e* 11 (*febbraio, marzo, maggio, luglio, agosto e novembre* 1957), *e anno* XIX, *n.* 1 (*gennaio* 1958).

MICHELE LACALAMITA - Direttore responsabile - Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952
La Nuova Grafica - Roma - Tel. 378.441